

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

Marcelo Manhães de Oliveira

Complexidades do Imaginário: Entre a palavra e a imagem.

Juiz de Fora
2021

Marcelo Manhães de Oliveira

COMPLEXIDADES DO IMAGINÁRIO: ENTRE A PALAVRA E A IMAGEM

Tese apresentada ao programa de pós-graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) como requisito parcial para obtenção de grau de doutor em Letras: Estudos Literários.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Representações Culturais. Linha de pesquisa: Literatura, Identidades e Outras Manifestações Culturais.

Orientador: Prof. Dr. Anderson Pires da Silva.

Juiz de Fora
2021

Oliveira, Marcelo Manhães de.

Complexidades do imaginário: entre a palavra e a imagem /
Marcelo Manhães de Oliveira. - 2021.

208 f.: il.

Orientador: Anderson Pires da Silva

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora,
Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos
Literários, 2021.

1. Imaginário. 2. Processo criativo. 3. Texto e ilustração.
 4. Aspectos semióticos da imagem. 5. Transdisciplinaridade
- I. Silva, Anderson Pires da, orient. II. Título.

Marcelo Manhães de Oliveira

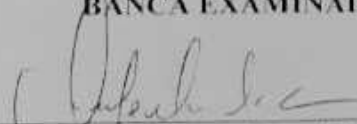
Complexidades do imaginário: entre a palavra e a imagem.

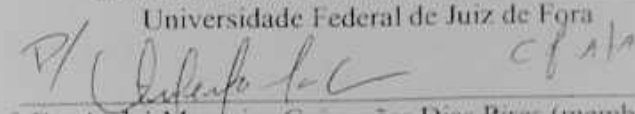
Tese apresentada ao programa de pós-graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) como requisito parcial para obtenção de grau de doutor em Letras: Estudos Literários.

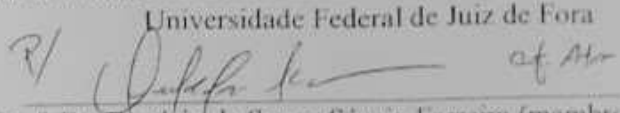
Área de concentração: Teoria da Literatura e Representações Culturais. Linha de pesquisa: Literatura, Identidades e Outras Manifestações Culturais.

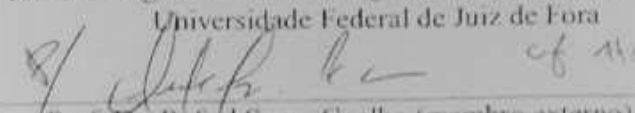
Aprovado em 27 de maio de 2021.

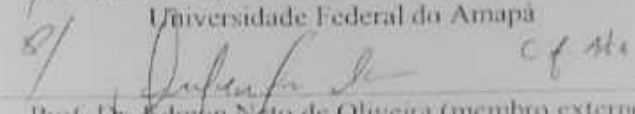
BANCA EXAMINADORA


Prof. Dr. Anderson Pires da Silva (orientador)
Universidade Federal de Juiz de Fora


Prof. Dr. André Monteiro Guimarães Dias Pires (membro interno)
Universidade Federal de Juiz de Fora


Prof. Dr. Rogério de Souza Sérgio Ferreira (membro interno)
Universidade Federal de Juiz de Fora


Prof. Dr. Rafael Senra Coelho (membro externo)
Universidade Federal do Amapá


Prof. Dr. Edmon Neto de Oliveira (membro externo)
Uniacademia - CES

À minha esposa Rosana e aos meus filhos, Luíza,
Lígia e Lucas, pelos quais encontrei forças e
motivação para chegar até aqui.

AGRADECIMENTOS

Não posso iniciar essa longa lista de agradecimentos, deixando de citar minha esposa, Rosana, que sempre esteve ao meu lado nessa empreitada, sustentando, suportando e tolerando os meus repentes e impaciências nos momentos em que me sobrecarreguei de textos e trabalhos desde a graduação. Aos meus filhos Luíza, Lígia e Lucas, agradeço por compreenderem o pouco tempo que pude dispensar a eles que, ainda na infância e durante a adolescência tiveram seu pai ausente em muitos fins de semana nos quais permaneceu trancafiado no quarto, imerso nos estudos. Ainda, às minhas filhas, Luíza e Lígia, nas suas respectivas áreas, Artes-visuais e Psicologia, contribuíram, algumas vezes, indicando textos que somaram à produção desta tese, além de meu filho Lucas, que por algumas vezes me socorreu em meio aos confusos caminhos dos hiperlinks e ajustes na linguagem eletrônica, coisa que ainda encontro dificuldades.

Quero expressar meus agradecimentos a todos os professores, na graduação, no mestrado e agora, no doutorado. Por certo, nesses anos de estudos, fiz muitas amizades, antigos professores que se tornaram bons e diletos amigos, brinco, não necessariamente nessa mesma ordem. Um mestre sempre será o mestre de outros mestres. Ao fim dessa jornada, foram treze anos de estudos nos quais trago comigo muitos dos conhecimentos que permitiram desencadear as linhas de raciocínio que culminaram neste trabalho final. Não só os conhecimentos, bem como os conselhos, advertências e dicas, foram preciosos para que pudesse chegar até aqui. Em especial, agradeço a colaboração do professor e amigo Anderson Pires, pelas horas de conversa dispensadas ao vivo ou pelo Whatsapp, mesmo nas suas férias, sem contar os ricos papos sobre quadrinhos que tivemos nos intervalos das aulas durante meu primeiro estágio de docência. Não posso deixar de citar aqui, meu agradecimento póstumo à rigorosa professora Verônica Coutinho que acolheu minha proposta de tese ainda na fase de seleção. Não posso esquecer que foi o seu aval quem possibilitou este trabalho de quatro anos. Espero não a tê-la decepcionado e aos demais professores que me licenciaram para tal realização. Conforme o professor André Monteiro disse certa vez, em uma de suas aulas no meu mestrado, a grande maioria das dissertações e teses são reescritas de anteriores, o que parece ser desmotivante para aquele que lê. Esforcei-me por trazer algo que tenha acrescentado ao meio acadêmico e que faça parte desse restrito percentual positivo citado pelo professor André, a quem sou muito grato por aceitar fazer parte de uma segunda banca na minha pós-graduação e de quem sou fã incondicional. Agradeço, por aceitar compor essa banca, ao professor Rogério, a quem considero e tenho como espelho de seriedade e capacidade docente, de quem tive oportunidade de ser aluno em várias

disciplinas de Inglês durante a graduação. Também, aos professores Rafael Senra e Edmon Neto, de colegas e avaliadores competentes, os quais tenho grande admiração, não só no campo artístico, bem como na capacidade intelectual. Agradeço, duplamente, também a gentileza e o apreço da professora Nícea, coordenadora do PPG-letras, pelo apoio para que pudesse, nesta data, apresentar minha defesa de tese além de compor a banca e também às professoras Carolina Magaldi, Maria Andrea e Juliana Gervason, que gentilmente aceitaram compor a banca. Agradeço também ao Caio e Daniele, prestativos funcionários do ppg que, com paciência, sempre dirimiram minhas dúvidas. Também, não posso deixar de agradecer à sociedade brasileira, sendo eu egresso de uma universidade pública, a Universidade Federal de Juiz de Fora, tendo a certeza e consciência tranquila de que exerci meu papel de estudante e pesquisador com todo o zelo e reconhecimento em se tratando de um financiamento público. Com isso, espero honrar a comunidade juizforana e a nação brasileira com um trabalho que realmente contribua para o crescimento e aprimoramento do saber. Por fim, contudo, o início, agradeço a Deus, por permitir ter chegado até aqui. Creio que a força divina foi a fonte motivadora para superar os obstáculos e as dificuldades superadas no decorrer dessa longa e hercúlea jornada, mas não menos prazerosa e recompensadora.

O ato da escrita assemelha-se ao do artista que pincela a tela onde, aos poucos, vislumbram-se matizes e nuances. Escrever é como o artesão que talha a madeira na qual vai surgindo a silhueta de um algo qualquer. (o autor)

RESUMO

A proposta desta tese consiste em um trabalho transdisciplinar, haja vista envolver outras áreas como as Artes-visuais, bem como recorre a alguns estudos da Psicologia, da Hermenêutica, da Fenomenologia e da Antropologia. O tema, o imaginário, parte da sua origem lexical, a imagem, procurando desenrolar o grande novelo que a envolve desde os primórdios da humanidade, os homens dos períodos paleolítico e neolítico, precursores das primeiras imagens desenhadas nas cavernas, retratando seus cotidianos, promovendo o surgimento dos primeiros mitos, oriundos de suas imaginações e que se consolidaram em seus imaginários. Nessa cadência de acontecimentos, procuro abordar o tema imagem em um aspecto mais amplo, indo além da concepção de ser apenas observadas no aspecto das representações figurativas. A imagem no campo mental, evoca a escrita e instiga a criatividade, ou, se em uma ordem contrária, é o que procura desvendar esta pesquisa. Assim, busco compreender o princípio do processo criativo, embasando-me em textos que compõem o corpus teórico que envolve o assunto, além de exemplificar alguns fenômenos com obras de alguns autores e experiências de criação literária envolvendo texto e ilustrações, nas quais eu mesmo participei. Pretendo encontrar caminhos que demonstrem a influência dos mitos na construção desses imaginários que, por sua vez, conduzem ao objeto final, que é a criação. Com isso, discuto as relações dos processos criativos de uma obra, em especial as que envolvem o tripé texto-ilustração-livro, bem como as relações entre os imaginários na tríade escritor-ilustrador-leitor. Nesta tese, as complexidades do imaginário não se atêm somente às origens do mito e suas influências sobre o homem moderno, nem tampouco às relações descritas entre a palavra e a imagem, mas procura identificar a influência excessiva das imagens provocadas pelas novas mídias na afetação sobre as crianças, as quais participaram de um projeto literário realizado em campo, no qual algumas tendências puderam ser observadas e que são relatadas no presente trabalho.

Palavras-chave: Imaginário. Transdisciplinaridade. Processo criativo. Texto e ilustração. Semiótica da imagem.

ABSTRACT

The purpose of this thesis consists of a transdisciplinary work, in view of involving other areas such as the Visual Arts, as well as using some studies in Psychology, Hermeneutics, Phenomenology and Anthropology. The theme, the imaginary, part of its lexical origin, the image, seeking to unfold the great skein that surrounds it since the dawn of humanity, the men of the Paleolithic and Neolithic periods, precursors of the first images drawn in the caves, portraying their daily lives the rising of the first myths, originating from his imaginations and which were consolidated in his imaginary. In this cadence of events, I try to approach the image theme in a broader aspect, going beyond the conception of being only observed in the aspect of figurative representations. The image in the mental field, evokes writing and instigates creativity, or, if in a contrary order, it is what seeks to unravel this research. Thus, I seek to understand the principle of the creative process, based on texts that make up the theoretical corpus that surrounds the subject, in addition to exemplifying some phenomena with works by some authors and experiences of literary creation involving text and illustrations, in which I myself participated. I intend to find paths that demonstrate the influence of myths in the construction of these imaginaries that, in turn, lead to the final object, which is creation. With that, I discuss the relations of the creative processes of a work, especially those involving the text-illustration-book tripod, as well as the relations between the imaginary in the writer-illustrator-reader triad. In this thesis, the complexities of the imaginary do not stick only to the origins of the myth and its influences on modern man, nor to the relations described between the word and the image, but it seeks to identify the excessive influence of the images caused by the new media in the affectation on the children, who participated in a literary project carried out in the field, in which some trends could be observed and which are reported in the present work.

Keywords: Imaginary. Transdisciplinarity. Creative process Text and illustration. Semiotics of the image.

RESUMEN

El propósito de esta tesis consiste en un trabajo transdisciplinario, en vista de involucrar otras áreas como las Artes Visuales, así como utilizar algunos estudios en Psicología, Hermenéutica, Fenomenología y Antropología. El tema, el imaginario, parte de su origen léxico, la imagen, buscando desplegar la gran madeja que lo ha envuelto desde los albores de la humanidad, los hombres del Paleolítico y Neolítico, precursores de las primeras imágenes dibujadas en las cuevas, retratando su cotidianidad, propiciando el surgimiento de los primeros mitos, provenientes de su imaginación y que se consolidaron en su imaginario. En esta cadencia de acontecimientos, trato de acercarme al tema de la imagen en un aspecto más amplio, yendo más allá de la concepción de ser observado solo en el aspecto de las representaciones figurativas. La imagen en el campo mental, evoca la escritura e instiga la creatividad, o, si en un orden contrario, es lo que busca desentrañar esta investigación. Así, busco comprender el principio del proceso creativo, a partir de textos que conforman el corpus teórico que envuelve al tema, además de ejemplificar algunos fenómenos con obras de algunos autores y experiencias de creación literaria que involucran texto e ilustraciones, en las que Yo mismo participé. Me propongo encontrar caminos que demuestren la influencia de los mitos en la construcción de estos imaginarios que, a su vez, conducen al objeto final, que es la creación. Con eso, analizo las relaciones de los procesos creativos de una obra, especialmente los que involucran el trípode texto-ilustración-libro, así como las relaciones entre lo imaginario en la tríada escritor-ilustrador-lector. En esta tesis, las complejidades del imaginario no se ciñen solo a los orígenes del mito y sus influencias en el hombre moderno, ni a las relaciones descritas entre la palabra y la imagen, sino que busca identificar la excesiva influencia de las imágenes provocadas por los nuevos medios en la afectación a los niños, quienes participaron en un proyecto literario realizado en el campo, en el que se pudieron observar algunas tendencias y que se relatan en el presente trabajo.

Palabras llave: Imaginario. Transdisciplinariedad. Proceso creativo. Texto e ilustraciones. Semiótica de la imagen.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Imagem de pintura rupestre da caverna de Lascaux - França.....	23
Figura 2: Pintura urbana de Julian Beever.....	25
Figura 3: Instalação de Michael Murphy.....	25
Figura 4: Página de Lindisfarne Gospels.....	49
Figura 5: Imagem de <i>Alice no país das maravilhas</i>	50
Figura 6: Ana Hatherly: É preciso compreender.....	78
Figura 7: Ana Hatherly: Variação XX.....	78
Figura 8 : Imagem e texto integrantes da obra <i>Distraídos venceremos</i>	84
Figura 9: Páginas integrantes da obra <i>O livro sem figuras</i>	87
Figura 10: Páginas integrantes da obra <i>O livro sem figuras</i>	89
Figura 11: Páginas integrantes da obra <i>O livro sem figuras</i>	90
Figura 12: Páginas integrantes da obra <i>O livro sem figuras</i>	90
Figura 13: Páginas integrantes da obra <i>Poemas mínimos</i>	92
Figura 14: Páginas integrantes da obra <i>Poemas mínimos</i>	94
Figura 15: Páginas integrantes da obra <i>Poemas mínimos</i>	96
Figura 16: Páginas integrantes da obra <i>Poemas mínimos</i>	97
Figura 17: Páginas integrantes da obra <i>Poemas mínimos</i>	98
Figura 18: Páginas integrantes da obra <i>Poemas mínimos</i>	98
Figura 19: Páginas integrantes da obra <i>O livro sem figuras</i> . (p.25 e 26).....	101
Figura 20: Páginas integrantes da obra <i>Noites em claro</i>	104
Figura 21: Páginas integrantes da obra <i>Noites em claro</i>	104
Figura 22: Páginas integrantes da obra <i>Noites em claro</i>	105
Figura 23: Páginas integrantes da obra <i>Noites em claro</i>	106
Figura 24: Páginas integrantes da obra <i>Noites em claro</i>	107
Figura 25: Páginas integrantes da obra <i>Noites em claro</i>	107
Figura 26: Páginas integrantes da obra <i>Noites em claro</i>	108
Figura 27: Páginas integrantes da obra <i>Contos de lugares distantes</i> (TAN, 2012, p.8 e 9).....	115
Figura 28, Figura 29, Figura 30, Figura 31, Figura 32: Ilustrações na obra <i>Contos de lugares distantes</i> (TAN, 2012, p.8 e 11).....	115
Figura 33: Ilustrações na obra <i>Contos de lugares distantes</i> (TAN, 2012, p.15).	115
Figura 34: Ilustração na obra <i>Contos de lugares distantes</i> (TAN, 2012, p. 18 e 19).....	116
Figura 35: Ilustração na obra <i>Contos de lugares distantes</i> (TAN, 2021, p. 64).....	117
Figura 36: Ilustração na obra <i>Contos de lugares distantes</i> (TAN, 2021, p. 65).....	117
Figura 37: Páginas integrantes da obra <i>Contos de lugares distantes</i> (TAN, 2012, p.42 e 43).....	118
Figura 38: Páginas integrantes da obra <i>Contos de lugares distantes</i> (TAN, 2012, p.44 e 45).....	119
Figura 39: Páginas integrantes da obra <i>Contos de lugares distantes</i> (TAN, 2012, p.46 e 47).	119
Figura 40: Páginas integrantes da obra <i>Contos de lugares distantes</i> (TAN, 2012, p.48 e 49).	120
Figura 41: Poems on the page - Kurt Schwitters.	121
Figura 42: Página integrante da obra <i>Contos de lugares distantes</i> (TAN, 2012, p.28 e p.29).	121
Figura 43: Páginas integrantes da obra <i>Contos de lugares distantes</i> (TAN, 2012, p. 30 e p.31).	122
Figura 44: Páginas integrantes da obra <i>Contos de lugares distantes</i> (TAN, 2012, p.74 e 75).....	123
Figura 45: Páginas integrantes da obra <i>Contos de lugares distantes</i> (TAN, 2012, p.82 e 83).....	123
Figura 46: Autor desconhecido. Imagem de circulação em rede social.....	123
Figura 47: Imagem de São Jorge, autor desconhecido.	124
Figura 48: Jean-Louis David, Napoleão cruzando os Alpes - 1505.	124
Figura 49: Rafael Sanzio. <i>São Jorge e o Dragão</i> . 1505.	125

Figura 50: Giovanni Antonio Bazzi. <i>II Sodoma</i> . 1518	126
Figura 51: Desenho integrante da obra <i>O pequeno príncipe</i>	131
Figura 52: Ilustração integrante do livro ilustrado <i>O menino e o sonho</i>	133
Figura 53: Ilustração integrante do livro ilustrado <i>O menino e o sonho</i>	134
Figura 54: Ilustração integrante do livro ilustrado <i>O menino e o sonho</i>	135
Figura 55: Ilustração de capa da obra <i>Magnólia no Mundo do Nada</i>	139
Figura 56: Ilustração integrante da obra <i>Magnólia no Mundo do Nada</i>	140
Figura 57 e Figura 58: Ilustrações integrantes da obra <i>Magnólia no Mundo do Nada</i>	141
Figura 59: Ilustração integrante da obra <i>Magnólia no Mundo do Nada</i>	141
Figura 60 e Figura 61: Ilustrações integrantes da obra <i>Magnólia no Mundo do Nada</i>	142
Figura 62 e Figura 63: Ilustrações integrantes da obra <i>Magnólia no Mundo do Nada</i>	143
Figura 64: Ilustração integrante da obra <i>Solitário</i>	152
Figura 65: Ilustração integrante da obra <i>Solitário</i>	152
Figura 66: Ilustração integrante da obra <i>Solitário</i>	153
Figura 67: Ilustração integrante da obra <i>Solitário</i>	153
Figura 69: Ilustração integrante da obra <i>Solitário</i>	154
Figura 70: Ilustração integrante da obra <i>A descoberta</i>	157
Figura 71: Ilustração integrante da obra <i>Voando alto</i>	158
Figura 72: Ilustração integrante da obra <i>Livre como um pássaro</i>	158
Figura 73: Ilustração integrante da obra <i>Quem será que mora lá?</i>	159
Figura 74: Ilustração integrante da obra <i>A descoberta</i> - QUADRO 1	162
Figura 75: Ilustração integrante da obra <i>A descoberta</i> - QUADRO 2	163
Figura 76: Ilustração integrante da obra <i>A descoberta</i> - QUADRO 3	164
Figura 77: Ilustração integrante da obra <i>A descoberta</i> - QUADRO 4	165
Figura 78: Ilustração integrante da obra <i>A descoberta</i> - QUADRO 5	166
Figura 79: Ilustração integrante da obra <i>A descoberta</i> - QUADRO 6	166
Figura 80: Ilustração integrante da obra <i>A descoberta</i> - QUADRO 7	168
Figura 81: Ilustração integrante da obra <i>A descoberta</i> - QUADRO 8	169
Figura 82: Ilustração integrante da obra <i>Quem será que mora lá?</i> - QUADRO 1.	173
Figura 83: Ilustração integrante da obra <i>Quem será que mora lá?</i> - QUADRO 2	174
Figura 84: Ilustração integrante da obra <i>Quem será que mora lá?</i> - QUADRO 3	176
Figura 85: Ilustração integrante da obra <i>Quem será que mora lá?</i> - QUADRO 4.	177
Figura 86: Ilustração integrante da obra <i>Quem será que mora lá?</i> - QUADRO 5.	178
Figura 87: Ilustração integrante da obra <i>Quem será que mora lá?</i> - QUADRO 6.	179
Figura 88: Ilustração integrante da obra <i>Quem será que mora lá?</i> - QUADRO 7.	180
Figura 89: Ilustração integrante da obra <i>Quem será que mora lá?</i> - QUADRO 8	181

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
2 SOBRE IMAGENS E MAGIAS	19
2.1 A RELEVÂNCIA DA IMAGEM PARA O HOMEM DO PALEOLÍTICO	19
2.2 DA IMAGEM CONCRETA À IMAGEM ABSTRATA	27
2.3 SOBRE MITOS E LENDAS	32
2.4 O DEVANEIO DA IMAGEM.....	42
2.5 DA IMAGEM, DA IMAGINAÇÃO, DO IMAGINÁRIO.....	51
2.5.1 Texto x imagem	58
2.5.2 Imagem e memória (a imaginação reprodutiva)	63
2.5.3 Imagem e criação (a imaginação própria).....	66
3 COM A PALAVRA, A PALAVRA	70
3.1 ESCRITURA ASSÊMICA	71
3.2 RELAÇÕES ENTRE O TEXTO E A IMAGEM.....	84
3.3 RELAÇÕES DE SEGUNDO NÍVEL ENTRE O TEXTO E A IMAGEM VISUAL ...	86
4 IMAGINÁRIO E PROCESSO CRIATIVO	122
4.1 O PROCESSO CRIATIVO NO SONHO, NO MITO E NA ARTE	122
4.2 EXPERIÊNCIAS DE PROCESSOS CRIATIVOS EM LIVROS ILUSTRADOS.....	130
5 ASPECTOS SÓCIO-CULTURAIS NO IMAGINÁRIO	147
5.1 IMAGINÁRIO E PRODUÇÃO CULTURAL	147
5.2 EXPERIMENTAÇÕES EM CAMPO.....	155
6 CONCLUSÃO	189
REFERÊNCIAS	196
APÊNDICE A - Estudos sobre o REM	201
APÊNDICE B - Fotos de eventos do Projeto Nibelungo.....	202

1. INTRODUÇÃO

Elemento primordial no conceito literário, o imaginário constitui a base de qualquer texto que se diz, ou se quer dizer “literário”. Assim como afirma Sylvia Molloy ao prefaciá-la uma obra de Borges: “...esse prazer infantil, ligado inextricavelmente à inquietação, não difere da misteriosa alegria ou do feliz assombro que fundamenta o fato literário: exercícios prazenteiros e inquietantes, a escritura e a leitura nos apartam do mundo”. Os termos “misteriosa alegria”, “feliz assombro”, “exercícios prazenteiros e inquietantes”, são, segundo Molloy, expressões do autor argentino. A explicação de Borges retrata bem a ambição de qualquer indivíduo, no que tange ao processo criativo, seja no ato da escrita, seja no da leitura, no extravasar, no “colocar para fora”, no compartilhar com quem quer que seja sentimentos, credo, imaginário, ideologia, filosofia etc.

Em analogia ao que veio primeiro, o ovo ou a galinha, também se discute o que antecede o que na relação imagem - imaginário. Assim como para Borges segundo comentário de Molloy, atrai-me menos o fato de que o imaginário concebe a criação dos mitos, e mais o fato de que eles permitem variáveis, diferentes versões, transmutações que ocorrem no decorrer dos tempos, e ainda na transmissão entre as gerações. O imaginário é algo dinâmico, mutável, mas caudaloso como um rio em corredeiras, cujas formas se alteram a cada instante e influencia o coletivo, podendo possuir um cunho individual, afetado pela imaginação própria.

Assim, a imagem sob o viés da Psicologia, da Antropologia, da Pedagogia, da Hermenêutica e da Fenomenologia, será adequadamente analisada, principalmente neste período da história da humanidade, quando a relação entre imagem e comunidade se torna mais complexa, necessitando, portanto, de metodologias mais amplas para o seu estudo. Além disso, conforme Neurivaldo Campos Pedroso Junior em seu texto *Ut Pictura poesis*: “a reflexão interartística, para ser produtiva, pode e deve valer-se de aportes teóricos provenientes dos mais diversos campos de pesquisa” (JUNIOR, 2011, p.255). Pedroso Júnior destaca ainda a Semiótica, a Estética, a Literatura Comparada, como outros métodos aplicáveis ao estudo da imagem. Chama a atenção para o fato de que a academia se encontra hoje frente a um novo objeto de estudo, que consiste não somente na influência da literatura sobre a pintura, mas também o contrário, quando a pintura exerce influência sobre a literatura. Foi, portanto, com propriedade, que Souriau avaliou que: “contentar-se em

afirmar globalmente esse parentesco, essa correspondência, é ficar no limiar do problema” (SOURIAU, 2011, p.255).

O imaginário está intimamente ligado ao pensar e sentir, portanto, no âmbito das percepções, o que permite dizer que o tema já era objeto de análise de filósofos empíricos como David Hume, John Locke e Immanuel Kant. Na mesma linha, Jean Paul Sartre amadureceu os estudos, assim como Durand, Ricoeur, Bachelard também exploraram o assunto, que continua sendo ainda um grande oceano a ser explorado, cujas descobertas ainda estão por ser desvendadas.

O estudo da relação entre texto e imagem não é algo novo. A semiótica tem tratado do assunto com certa ênfase nas últimas décadas, visto que muitos autores têm se apropriado do uso de imagens visuais na construção de seus textos, ultrapassando, portanto, a perspectiva da imagem mental da qual um texto literário pode conduzir o leitor através da imaginação. Refiro-me ao “texto literário” pois este permite mais enfaticamente ao leitor vislumbrar imagens mentais. Nesse sentido, evocar a crítica de Ezra Pound sobre a construção poética me parece apropriada, visto que a imagem é, para o poeta, elemento fundamental para a poesia. Pound divide a criação poética em três modalidades: *Melopeia* é aquela em que ocorre musicalidade nas palavras e orienta seu significado; *Fanopeia* está relacionada com a imaginação visual; *Logopeia* atua no âmbito das manifestações verbais e não se limita à musicalidade ou à plástica (POUND, 2006, p.11). As imagens mentais fazem parte, como poderemos observar ao longo deste estudo, do universo que engloba a imaginação própria e a imaginação reprodutiva, termos utilizados pelo filósofo Wunenburger para os processos concernentes ao imaginário.

Minha tese busca aprofundar aspectos semióticos e procura demonstrar que a relação entre texto e imagem visual possui níveis de relação nos quais a imagem visual pode mais ou menos influenciar no processo de leitura, o papel da figura pode variar entre uma simples ilustração do texto, um complemento para o texto ou ainda, uma extensão do texto.

Entretanto, há nessa interação entre a figura e o texto uma complexidade que implica sobre a obra e que afeta o processo criativo do autor e do ilustrador, bem como o processo de leitura, conforme a Teoria da Recepção na qual o leitor possui um papel importante na significação do texto, visto completar as lacunas, os brancos, os espaços vazios entre as linhas. Tanto no âmbito do autor, assim como do ilustrador, e ainda do leitor (receptor), o imaginário terá um papel fundamental no resultado final da compreensão da obra. Em que

medida os imaginários do autor, do ilustrador, do editor gráfico, designam a percepção da obra sobre o leitor (receptor), o qual também pode possuir sua imaginação própria ou apenas uma imaginação reprodutiva, contaminada pela massificação midiática e que afeta definitivamente a percepção desse último da obra? Em que medida tais complexidades do imaginário podem influenciar o leitor visto que a inflação da imaginação reprodutiva em detrimento de uma hipotrofia da imaginação própria, podem afetar o imaginário coletivo e individual, visto que a imagem arquetípica¹ pode se distanciar em muito do arquétipo a que a originou?

Nesse sentido, no primeiro momento, procuro resgatar parte do universo que envolve a imagem, do homem e seu processo criativo que culmina no imaginário humano. Através da antropologia de Arnold Hauser, estudei o surgimento da imagem e sua afetação sobre o indivíduo, sobre a sociedade primitiva, desde os períodos pré-históricos, neolítico e paleolítico, que culminaram no surgimento dos mitos que regeram e regem as sociedades até os dias de hoje, alimentando o folclore através de lendas, redirecionando a figura do herói, conduzindo o homem à construção de um imaginário que é sempre influenciado, principalmente nos dias atuais, em que “o movimento” conforme o Manifesto Futurista de Marinetti, é contínuo, atuando não só sobre as artes, mas também sobre o pensar humano. Através da filosofia do imaginário de Jean-Jacques Wunenburger calcado em Bachelard, Durand, Ricoeur e Corbin, estreito a relação da imagem com os conceitos de percepção, ideia e sensação, reflexões iniciadas por Hume, amadurecidas por Locke, Kant e Sartre.

No segundo momento discuto sobre os níveis de relação entre figura e texto, imagem visual e imagem mental.

Uma tendência contemporânea, os autores têm se preocupado com uma nova linguagem, na qual o texto engloba as ilustrações e o projeto gráfico, em maior ou em menor grau de relação. É provável que as interfaces midiáticas foram e têm sido grandes influenciadoras das novas propostas literárias. Por certo que a experiência de mesclar texto e imagem visual seja uma constante na chamada literatura infantil e que essa característica “contagie” os demais gêneros, principalmente nos últimos tempos. Autores vêm percebendo que a ilustração, a diagramação e o projeto gráfico no qual um texto será transmitido,

¹ Para Carl Gustav Jung a representação ou imagem arquetípica é a manifestação consciente de algo que não pode ser representado (JUNG, 2000c, p.150), o arquétipo (*arkhé* – origem, *typo* – modelo, grego), pois se trata de algo transcendente, portanto, incapaz de tornar-se consciente (JUNG, 2000a, 229-230). Jung chama o arquétipo de psicóide.

possibilitam um leque enorme de leituras, ora complementando o texto, ora mesmo fazendo parte dele de modo imprescindível para sua compreensão, parcial ou total.

O universo da imagem visual sempre foi amplamente explorado na comunicação humana, isso já desde o homem primitivo, sendo ainda vastamente utilizado quando da dominação da escrita, perpetuando-se através dos símbolos como a escrita fenícia e os hieróglifos egípcios. O que é o alfabeto senão um código “desenhado” ao qual aplica-se algum significado? Os fonemas unidos formarão morfemas que conduzirão à construção do léxico que por sua vez remetem à percepção e a conexão da mente a um objeto ou algo que detenha algum significado. A complexidade sobre a questão amplia-se na medida que se analisa os ideogramas, objeto de estudos de Ezra Pound. Segundo ele, os egípcios usavam imagens para representar sons e os chineses ainda hoje utilizam ideogramas com os quais não procuram “a imagem de um som ou um signo escrito que lembre um som, mas é ainda o desenho de uma coisa; de uma coisa em uma dada posição ou relação, ou de uma combinação de coisas” (POUND, 2006, p.26). Nesse sentido, poder-se-ia dizer que, numa perspectiva mais abrangente que não o texto escrito, a imagem visual pode preceder a imagem mental.

A proposta desta tese, no entanto, avança no sentido da interação entre texto, ilustração e projeto gráfico (livro ou outro suporte multimídia), muito embora, não seja essa interação algo exclusivo da contemporaneidade. Podemos observar essas interações nas reproduções do *Alcorão* e da *Bíblia* já desde a idade média, além de tantos outros textos antigos encontrados em pergaminhos, tumbas e outros suportes, repletos de ilustrações. Parece-me que, com o tempo, os textos voltados para o público adulto perderam essa disposição e focaram única e exclusivamente no texto, deixando de lado a preocupação com a ilustração e o suporte, a citar, o livro. Entretanto, parece-me também que tem havido, mais enfaticamente nos últimos anos, uma preocupação por parte dos próprios autores, quando não das editoras, na produção de textos que admitam as relações interativas com outros meios. Alguns desses autores são, além de escritores, ilustradores, quando não diagramadores gráficos, o que permite que seus trabalhos busquem uma percepção que vai além da interpretação do texto escrito, exclusivamente. O advento da informática com suas inúmeras ferramentas permitiu que os textos, outrora escritos à mão ou em uma máquina de datilografia, sejam hoje desenvolvidos com o apoio desses recursos, possibilitando novas formas de leitura, diagramação, construção e formatação do texto nas páginas.

O diálogo do texto com a imagem ilustrada, ambos condensados em um livro estruturado graficamente, permite uma complexidade de linguagens que, como irei demonstrar, têm em muito “avançado” sobre as estéticas do passado, como foi o caso dos experimentos do concretismo. Quando utilizo o termo “avançado”, refiro-me à condição de maior interação de alguns diálogos entre texto e imagem visual, gerando outras complexidades de interdependência além da presente nos textos concretistas, como é o caso das escritas denominadas assêmicas.

Nesta tese defendo a ideia de que os processos interacionais de texto-ilustração-projeto gráfico possuem uma escala na qual delineei em três níveis decrescentes de complexidade. A relação de terceiro nível ocorre quando o texto prescinde da ilustração e ou do projeto gráfico para ser compreendido, podendo este ser lido e interpretado independentemente dessa inter-relação. Exemplo desse terceiro nível interacional é o livro com ilustração, mais comumente formatado para o universo da literatura infantil, no qual a imagem visual atua como complemento do texto, assim como os livros chamados livros-brinquedo ou pop-ups, nos quais a formatação do próprio livro cria uma imagem em três D ao se abrirem as páginas. Os textos bíblicos dos antigos monges copistas, nos quais possuíam iluminuras nos cantos das páginas, assim como as cópias do *Alcorão*, repletas de detalhes desenhados, são também exemplos desse terceiro nível de interação. A relação de segundo nível ocorre quando o texto prescinde ao menos em parte da ilustração e ou do projeto gráfico para ser melhor compreendido pelo leitor, embora permita ainda, dentro deste nível de interação, a leitura do texto em público, permitindo que este o compreenda embora haja alguma perda de interpretação já que este público não teria acesso, enquanto ouvinte, da ilustração e ou do suporte gráfico do livro, ocasionando certa perda qualitativa na identificação e interpretação do texto. O primeiro nível de interação, e talvez o de maior pertinência desta tese, ocorre quando o texto não prescinde da ilustração, deixando de ter sentido quando desagregado dela, fazendo com que, ao ser lido em público, deixe o ouvinte sem compreendê-lo ou ainda, neste primeiro nível, quando o texto é extraído do suporte gráfico no formato de livro de papel impedindo a compreensão do leitor, como por exemplo, quando transportado para uma mídia digital, ou quando ao contrário, sendo inicialmente formatado para um suporte digital, ao transpor para um suporte impresso deixa de ter sentido, como ocorre com as poesias virtuais.

A última parte da tese é empírica. Através de um projeto de literatura por mim idealizado e produzido, procuro demonstrar que o imaginário coletivo e individual reflete

diretamente na percepção da imagem. Com base nos estudos de Hauser, Wunenburger e dos filósofos empíricos, desenvolvi uma plataforma digital na qual o leitor (receptor) depara-se com livros de imagem. São quatro títulos disponíveis, cujos temas variam, e que, através de uma leitura visual de páginas sequenciadas em forma de histórias lineares, o receptor transporta para o texto a percepção que reteve acerca das imagens. Os livros, em se tratando de histórias, possuem um enredo inicial criado por mim e ilustrado por uma artista plástica. A plataforma foi disponibilizada para escolas e o público alvo atendeu crianças entre sete e dez anos de idade. O objetivo acadêmico-científico aqui é o de demonstrar os efeitos da imaginação própria e reprodutiva sobre o processo criativo do autor, já que a criança é a criadora do próprio texto. Ainda que haja um enredo previamente elaborado e que propiciou a construção das figuras sequenciadas em formato de história, os textos criados pelos alunos são, em muitos momentos, bastante diferentes, ainda que não se abstraiam do tema, o que comprova os efeitos da percepção, ideia e sensação descritos pelos empiristas sobre o imaginário. Ainda, procuro demonstrar que há, de fato, uma contaminação do imaginário coletivo devido à massificação midiática que, conforme a reflexão de Wunenburger, ocorre uma inflação da imaginação reprodutiva ao mesmo tempo que ocorre uma hipertrofia da imaginação própria. Entretanto, há, em raros textos, momentos e vestígios de funcionamento da imaginação própria da criança, o que me permite dizer que o ineditismo é possível, ainda nos tempos atuais, quando muito já se criou na arte, seja na literatura, seja na pintura, e quando estamos atravessando uma era tecnológica em que imagens pululam sobre nossos olhos, em especial as crianças, as quais apercebem-se disso e parecem possuir uma grande facilidade em lidar com reproduções. Não menos, escolhi trabalhar com esse público, face minha experiência com dinâmicas que realizo com ele em sala de aula e pelo fato dessas crianças fazerem parte de uma geração que já nasceu imersa em meio ao mundo de tecnologia midiática avançada, interativa, hipertextual e, porque não dizer, extremamente influenciadora. Alguns assuntos não foram suficientemente abordados nesta tese a fim de exaurir o tema, embora os tenha comentado, como a relação entre texto e fotografia, texto e cinema, instalações de artes, quadrinhos, dentre outros. O motivo é simples: cada um deles, por si só, demandam teses exclusivas e que podem suscitar muitos conceitos e discussões. Esse trabalho deixo para outros acadêmicos, sejam eles das Letras, sejam da Música, ou do cinema e teatro, ou ainda das Artes ou História etc. Afinal, o tema Imagem está em todo o lugar.

2. SOBRE IMAGENS E MAGIAS

A imagem é uma realidade concreta que se experimenta com a imaginação e a imaginação não é o intelecto. (Jean Jacques Wunenburger)

Nessa parte inicial do trabalho discorro sobre a imagem e sua importância para o ser humano no que se refere aos aspectos da comunicação e sua representatividade em meio a uma coletividade. Para tanto, tomo como suporte teórico, especificamente nesta parte do trabalho, os estudos antropológicos de Arnold Hauser sobre o homem pré-histórico e as primeiras imagens feitas pelos ancestrais da humanidade. Relaciono imagem, imaginação e imaginário, amparando-me, principalmente, nos pressupostos de Wunenburger² e na filosofia empírica de David Hume e John Locke, passando pelo transcendentalismo de Immanuel Kant, bem como em Jean Paul Sartre, além dos estudos de Fayga Ostrower. Esta parte do estudo tem por objetivo embasar a discussão para as análises do acervo de obras escolhidas para exemplificar esta tese.

2.1 A RELEVÂNCIA DA IMAGEM PARA O HOMEM DO PALEOLÍTICO

Narrar a experiência humana significa, indubitavelmente, transitar pela seara da cognição na qual o homem primitivo foi abarcando no decorrer dos séculos. Esse aperfeiçoamento conduziu, pouco a pouco, aquele indivíduo primitivo a transitar do “quase” irracionalismo ao ser pensante, racional. Na minha perspectiva, a capacidade de se expressar verbalmente através da estruturação de fonemas e monemas (MARTINET, 1978) de uma língua, abandonando os grunhidos e rugidos que o assemelhavam aos demais animais, caracterizou um salto tremendo na escala evolutiva humana, fazendo-o sair definitivamente do limiar que o separava dos animais irracionais.

Entretanto, em um primeiro momento tendemos a pensar que a língua falada tenha sido o meio de comunicação entre os indivíduos da idade primitiva que os diferiam do resto da

² Wunenburger, nascido em 28/08/1946, é professor de Filosofia na Universidade Jean Moulin Lyon 3, onde também é diretor. É presidente da Associação Internacional Gaston Bachelard, da Associação dos Amigos de Gilbert Durand e do Centro Internacional de Pesquisas sobre o Imaginário. Também é autor de *A imaginação* (1993), *La vie des images* (2002) e *O imaginário* (2003). Escreveu também *O homem na era da televisão*, *A razão contraditória* e *Freud: Ciência ou religião?* entre outros livros. A nota faz-se necessária por se tratar de um teórico ainda pouco conhecido no Brasil, cuja relevância é indiscutível ao tratarmos de assuntos relacionados aos fenômenos da imaginação e do imaginário.

animália. Muito provavelmente, a fala do homem pré-histórico tenha sido simples e concreta, sem inflexões, finuras, abstrações ou conceituações, deduz Fayga Ostrower. Para ela, é preciso enfatizar que criar, formar, dar forma às coisas não depende da capacidade de falar ou conceituar. Para Ostrower, a capacidade criativa depende “*de um senso interior de forma, de equilíbrio e justeza das formas, enfim, depende da sensibilidade conscientizada, ordenadora, significadora do ser humano.*” (OSTROWER, 1998, p.266). É lícito pensar que, antes da linguagem falada complexa, articulada por fonemas e monemas, houve uma outra modalidade de comunicação, uma outra linguagem, e que também era peculiar ao ser humano: a imagem visual.

O homem, desde os primórdios de sua existência, revelou-se “um ser formador e criador por excelência” (OSTROWER, 1998, p.262), ao qual o senso de forma lhe é inato, um dom concebido por uma “condição consciente, sensível e inteligente”, e comenta ainda que essa “capacidade de criar formas expressivas contém um forte componente afetivo.” (OSTROWER, p.266). Dar forma, criar uma imagem, fazer arte, demanda dar-se de corpo e alma, identificando-se com a matéria com que se está manipulando, concebendo novos desdobramentos formais, “são caminhos da sensibilidade que dispensam palavras.” (OSTROWER, p.267).

Embora a minha observação acerca da delimitação entre homem e animal irracional tenha sido, inicialmente, a habilidade de pronunciar palavras, para George Bataille são as pinturas de Lascaux o marco da transição de animal irracional para homem. Karl Erik Schollhammer comenta que o estudioso vai além ao dizer que “O traço especificamente humano, que nos separa e distingue dos animais, não é, para Bataille, a consciência prática, já encontrada no homem de Neanderthal, mas a consciência do supérfluo” (SCHOLLHAMMER, 2016, p.82 e 83).

Bataille exalta as fascinantes pinturas de Lascaux nas quais percebe “uma capacidade de dar forma concreta ao desconhecido, ao imaginário (um unicórnio, por exemplo) e à ausência do próprio artista.” (2016, p.83). O ausentar-se, na concepção de Bataille corresponde à extinção dos próprios traços na vontade do artista, procurando fazer-se representado na arte, mas não através de um espírito egocêntrico, ao contrário, observando o “outro” dentro de um princípio de “alteridade” (2016, p.84). Bataille considera como um marco de *presença* e origem da arte, comenta Schollhammer, além de dizer que Blanchot tem a arte nesse “‘ato de nascer’ a capacidade de inovar e de se transformar infinitamente, sem nunca, porém, atingir uma forma final, ou seja, para Blanchot, a arte, em essência nasce pronta e se afirma como arte pelo seu nascimento perpétuo.” (2016, p.90). “Isso é o que nos surpreende”, diz Blanchot, pois, segundo

ele, o que se espera da arte “é a atemporalidade de seu devir”, algo que seduz e dá prazer, são imagens que ainda hoje emanam “beleza e espontaneidade” (2016, p.91). É, debruçando-se sobre essa análise, que Blanchot vai avançar sobre a ideia da transgressão levantada por Bataille quando este diz que

[...]a arte não afirma apenas o homem na sua diferença do animal, ou seja, através da afirmação de tudo o que é humano nele, mas, ao contrário, comemora a sua capacidade de se afirmar, abandonando por um momento tudo aquilo que o fez homem, e glorificar-se não na aquisição dessa humanidade, mas na abolição dela. Assim, a arte testemunha uma dupla transgressão; primeiro, o homem transgredindo sua condição natural e, segundo, o homem transgredindo sua própria humanidade diante da morte própria. (SCHOLLHAMMER, 2016, p.92).

Blanchot problematiza a noção de *presença* que sugere contornos de “proximidade, sensibilidade e de tangibilidade, até mesmo às noções da mística e da religião” (2016, p.91) mas *presença* possui, segundo ele, uma ambiguidade. O conceito de *presença* levantado por Blanchot é aprofundado por Jean-Luc Nancy em *O nascimento da presença* (1993) (NANCY apud SCHOLLHAMMER, 2016, p.92). Na obra, Nancy explora a ideia articulada por Blanchot, esclarecendo que “a presença não aparece sem apagar a presença que a representação gostaria de designar (seu fundamento, sua origem, seu sujeito)”. Conclui Schollhammer que Nancy nos mostra que presença em si é nascimento, ou seja, “o vir a ser que se apaga e traz a si mesmo de volta”. Irei ampliar a discussão sobre esse duplo movimento de afirmação e apagamento no segundo capítulo desta tese, quando o tema relacionado à caligrafia enquanto arte permitirá um avanço sobre esse conceito ambíguo da *presença*. Por enquanto vale-nos saber que esse fenômeno ocorre em função de se detectar arte nas pinturas pré-históricas, ou melhor dizendo, existe arte porque aquelas pinturas contêm *presença*.

Em *História social da literatura e da arte*, Arnold Hauser explica que os desenhos do período paleolítico demonstravam uma grande sensibilidade daquele homem primitivo, ainda que não tivessem o domínio de uma língua falada regular. O pesquisador explica que os “pintores” desse período eram capazes de observar nuances que para nós só são possíveis através de instrumentos científicos (HAUSER, 1969, p.19).

A constatação de Hauser sobre a sensibilidade do homem do paleolítico pode ser comparada com a obra *O imaginário* de Jean Paul Sartre sobre a ação da consciência no imaginário, a qual dividiu ele em três tipos: perceber, conceber, imaginar. Para Sartre, na

*percepção*³ observamos o objeto, que é dado de um lado de cada vez, ainda que o objeto entre por inteiro na nossa percepção (SARTRE, 1996, p.20). Notamos que, apesar de primitivas, as imagens nas cavernas demonstram sensibilidade apesar da rusticidade do artista.

Hauser tenta explicar a condição sensorial dos desenhos do paleolítico formulando perguntas como “Qual era a razão e o objetivo dessa arte?”, “Era essa arte a expressão de um gozo pela existência ou era a satisfação de um instinto de jogo e prazer pela decoração?” ou ainda “uma ânsia de cobrir superfícies vazias com linhas e formas, com esquemas e adornos?” ou pura e simplesmente “um fruto do ócio?” ou “teria um fim prático?” (HAUSER, 1969, p.9). O autor procura respondê-las considerando principalmente o fato de que os indivíduos em questão eram, antes de tudo, caçadores, cujo nível econômico era parasitário, improdutivo, necessitando capturar seu alimento, sem, contudo, criá-lo. Mas criar faz parte da existência humana visto que o dom da criação impele o homem a uma necessidade existencial, muito em função de ser esse dom “potencial altamente inquietante”, assegura Fayga Ostrower. Segundo Hauser, os indícios aludem a que as imagens pré-históricas atendiam a uma espécie de magia para o homem paleolítico, magia essa sem vínculo algum com divindades, forças sagradas, religião ou transcendentalismo. Não havia nenhum mistério, tratando-se de um simples exercício e emprego de procedimentos (HAUSER, 1969, p.20). Hauser compara tal atividade a uma simples atitude nossa ao colocar uma ratoeira, adubar a terra ou tomar um hipnótico. Em se tratando de mera técnica, de mero exercício, diz, o autor, os desenhos atendiam pura e simplesmente a uma função pragmática. Sendo o homem primitivo da era paleolítica um caçador, conclui o estudioso que os desenhos representavam uma armadilha, um meio mágico no qual o artista vislumbra uma profecia. De fato, os desenhos correspondem sempre aos atos de caça, tratando-se de um animal capturado, sendo elas ao mesmo tempo a representação e a coisa representada, que significa dizer que as cenas de caça nas quais o animal é capturado ou abatido pelos caçadores são, em suma, a idealização de um fato consumado, a posse antecipada da presa, do alimento. Outras vezes, as imagens fazem menções às cenas do cotidiano dos animais, ora em luta, ora pastoreando.

³ Mais adiante farei uma abordagem sobre a complexidade do termo.

Figura 1: Imagem de pintura rupestre da caverna de Lascaux - França.



Fonte: <https://www.google.com/search>

Para aquele homem primitivo, o simples ato de se pintar uma cena, de se criar uma imagem de caça, significava seu domínio sobre o animal caçado e sua conseqüente e bem sucedida ação, por assim dizer, uma profecia, além do registro da experiência. Hauser explica que essa representação pictórica era tão somente a antecipação do efeito desejado, o acontecimento real deveria seguir, inevitavelmente, à simulação mágica. Aqui, a arte não exerce uma mera função simbólica, mas atua de forma objetivamente real, “uma autêntica causa”. Na culminância da caça, não era o pensamento nem a fé os agentes do abate. A arte era “o feito real, a imagem concreta, a caça verdadeira dada à pintura eram as que realizavam o encantamento”⁴ (HAUSER, p.21). Complementa o pesquisador que, para o homem do paleolítico, pintar um animal sobre uma rocha era criar um animal verdadeiro. Ainda, para esse esse “artista” primitivo, a arte e a imitação não eram separadas da realidade empírica. O real e a arte eram, para ele, complementares, o primeiro a continuação da segunda. O que havia de intenção do autor daquelas pinturas era objetivar a caça. Entretanto, segundo Schollhammer, enquanto arte, as pinturas do paleolítico alçaram o sacrifício da intenção autoral, sendo assim “uma intensificação da transgressão da finalidade comunicativa” (2016, p.91).

A “imagem concreta”, termo empregado por Hauser, é também tema de estudo de Jean-Paul Sartre na obra *A imaginação*. Este último irá dizer que “Já que a imagem é o objeto, conclui-se que a imagem existe como o objeto” (SARTRE, 2008, p.9). A essa reflexão ele denominou “A metafísica ingênua da imagem”, que consiste em fazer da imagem uma cópia da coisa, existindo, ela própria como coisa. Sartre exemplifica com a filosofia epicurista:

⁴ Tradução minha.

Uma bela ilustração desse coisismo ingênuo das imagens nos é fornecida pela teoria epicuriana dos “simulacros”. As coisas não cessam de emitir “simulacros”, “ídolos”, que são simplesmente invólucros. Esses invólucros têm todas as qualidades do objeto, do conteúdo, da forma, etc. São mesmo, exatamente, objetos. Uma vez emitidas, elas existem em si, tanto quanto o objeto emissor e podem vagar nos ares durante um tempo indeterminado. Haverá percepção quando um aparelho sensível encontrar e absorver um desses invólucros. (SARTRE, 2008, p.10)

A percepção do homem no período paleolítico acerca da imagem não como sendo a coisa representada, mas a coisa em si, ou seja, o próprio objeto, encontra eco no comportamento dos índios sioux, diz Hauser ao lembrar dos apontamentos de Lévy-Bruhl sobre a fala de um desses índios ao se aperceber de que os bisontes haviam desaparecido de suas paragens desde quando foram citados nos versos de um poema: “Sei que este homem tem colocado muitos dos nossos bisontes em seu livro. Eu estava presente quando o fez, e desde então não temos tido bisontes”⁵ (LÉVY-BRUHL apud HAUSER, p.21). Aqui posso traçar um paralelo de comportamento semelhante com afirmativas de que alguns grupos indígenas e aborígenes que, no passado, não se deixavam fotografar por acreditarem que a imagem retratada lhes extraía a alma dos corpos⁶. O autor prossegue revelando mais exemplos de como a imagem deixa de ser somente uma representação para o homem, passando mesmo a ser o objeto. É o caso do artista chinês e japonês que, ao pintar uma rama ou uma flor não pretende sintetizá-la ou idealizá-la, como ocorre com a arte ocidental, e sim ter a imagem como uma rama ou uma flor de fato, real. Há de se lembrar também das pinturas hiper-realistas, nas quais os artistas pretendem “ludibriar” o observador, tal a aparência com o objeto retratado, ou ainda as pinturas tridimensionais como as de Julian Beever que confundem o espectador,

⁵ Tradução minha.

⁶ O antropólogo Eduardo Viveiros de Castro diz que a afirmativa de que os índios não gostam de ter sua imagem capturada por temer que a câmera lhes roube a alma não passa de lenda e vem de uma confusão linguística. “As palavras para sombra, imagem e alma são a mesma em muitas línguas indígenas, pode ter vindo daí a confusão.” Disponível: <https://epoca.globo.com/vida/noticia/2015/09/nos-os-selvagens.html> Acesso em: 30/06/2020.

Figura 2: Pintura urbana de Julian Beever.



Fonte: <https://www.google.com/search>

e ainda, as anamorfozes de Michael Murphy.

Figura 3: Instalação de Michael Murphy.



Fonte: <https://www.google.com/search>

Em todos esses exemplos constata-se um objetivo do artista que vai além da estética e que é exatamente o efeito mágico, efeito este ambicionado já nos remotos tempos pré-históricos. A diferença talvez esteja na consciência desses artistas do estar fazendo arte e a falta dessa consciência pelos pintores primitivos.

Como se vê, a arte representada por uma imagem, seja ela um simples desenho feito por um ancestral do homem em uma caverna dos tempos paleolíticos, seja ela uma fotografia, seja ela uma simples palavra escrita em um poema, é o esforço do ser humano que talvez sempre tenha buscado um efeito mágico, que transcende os aspectos da estética.

Na concepção de Hauser, a visão de arte do homem paleolítico seria nada mais senão a busca incansável do indivíduo pela magia. Mas a arte vai além. Ela proporciona impressões no espectador, no observador, no leitor, no ouvinte. Não é a arte um caminho para despertar a sensibilidade, motivar a imaginação, tanto para o artista como para o receptor?

O fato de que as imagens tenham tanta representatividade no paleolítico, embora ocorra a ausência de comunicação através de um código linguístico em forma de alfabeto, coaduna com a opinião de Rui de Oliveira em sua obra *Pelos Jardins Boboli* ao comentar sobre a formação das crianças:

Infelizmente, priorizamos para as crianças, de forma até perversa, o aprendizado da leitura das palavras como atestado de alfabetização. Seria mais conveniente se, nas escolas de ensino fundamental, a iniciação à leitura das imagens precedesse a alfabetização convencional. Certamente teríamos no futuro melhores leitores e apreciadores das artes plásticas, do cinema e da tv, além de cidadãos mais críticos e participativos diante de todo o universo icônico que nos cerca. A própria posterior alfabetização convencional seria muito mais agradável às crianças. (OLIVEIRA, 2008, p.29.)

Não há aqui endosso a opinião de Rui de Oliveira no que tange ao aspecto pedagógico na alfabetização da criança, mesmo porque ele mesmo declara em suas primeiras linhas que seu texto trata apenas de reflexões, sem nenhuma pretensão de ser didático (OLIVEIRA, p.29). Entretanto, posso subtrair do pensamento de Oliveira certa coerência com aquilo que Hauser descreve acerca da sociedade paleolítica e as imagens nas cavernas que, como já fôra dito, há nos desenhos daqueles homens primitivos algo de sensorial, uma sensibilidade para a observação, algo que foi se perdendo na medida que o homem foi adquirindo conhecimentos, inclusive o da língua falada. Hauser sustenta que a sensibilidade acerca daquelas nuances foi perdida na era seguinte, visto que o homem do neolítico substituiu a imediatez das sensações pela inflexibilidade e pelo estatismo dos conceitos (HAUSER, p.19). Para o homem do paleolítico, a imagem interfere e integra seu imaginário, demonstrando como o êxtase visual é capaz de suplantar um texto. Nesse sentido, posso compreender o raciocínio de Rui de Oliveira quando ele considera a importância das imagens na percepção de mundo e na capacitação

cognitiva da criança, pois ao homem primitivo coube inicialmente a formulação de imagens antes mesmo da língua falada.

2.2 DA IMAGEM CONCRETA À IMAGEM ABSTRATA

Por certo que a motivação e inquietude imaginativa do homem pré-histórico estava na conquista, na dominação, no encerramento e no abate da caça. Explicam Wunenburger & Araújo que a imaginação está sempre a serviço do homem, há uma função, um objetivo:

Por outras palavras, a imaginação só é digna desse nome quando o homem, de uma forma corajosa e com esforço, a utiliza para criar, senão ela revela-se inútil porque fora do seu contexto natural a imaginação se não está ao serviço da criação, perde a sua áurea e o seu poder, na medida em que somente alimenta um espírito vadiando no vazio. (WUNENBURGER & ARAÚJO, 2006, p.72).

A arte, portanto, consequência da imaginação humana, é importante que eu destaque, terá sempre um objetivo. Ao contrário do que se chegou a preconizar no início do século XX, os desenhos pré-históricos não ocorreram por mera brincadeira. O homem do paleolítico, assim como o do momento imediatamente após, do neolítico, foi confundido como um “homem lúdico”, uma “criança dentro do adulto”, que necessitava brincar com formas, esclarece Fayga Ostrower (1998, p.263). Tal absurdo⁷ surgiu, comenta ela, muito em função da tentativa de se explicar a magnífica qualidade artística de alguns desenhos. Não se levou em conta, ao formularem tal teoria, que o adulto é sempre adulto, mesmo em sociedades pré-históricas. Jamais podem ser vistos como crianças grandes brincando. Fayga conclui que “o ato de dar forma a uma matéria constitui um ato de responsabilidade” e que “a arte sempre foi uma expressão de adultos para adultos”. Desse modo, compreendo que a arte tem uma função social, segundo a antropologia, e, assim sendo, não haverá nela, nenhum diacronismo. Conforme Ostrower, é a *transcendência das formas* na arte, cujas dimensões espirituais e éticas excedem a qualquer função prática, falando a todas as épocas e culturas. Por isso, em se tratando de expressões artísticas do imaginário, os mitos tendem a perpetuar-se.

Ao mesmo tempo em que o homem pré-histórico toma consciência da necessidade da vida em comunidade e organiza-se em estruturas sociais, sua arte parece seguir o rumo inverso,

⁷ Em nota, a autora ressalta tratar-se de um duplo absurdo, pois além de considerar as atividades artísticas do adulto como algo pueril, também negligenciou a importância do brincar das crianças.

visto que ela passa a trilhar por uma esfera transcendental, o que é, conforme a análise de Hauser, perfeitamente explicável, já que, crendo agora na ação de deuses, demônios, espíritos, etc, o homem do neolítico engendra nas imagens toda uma simbologia de amuletos e símbolos sagrados, concebendo formas geométricas aos desenhos.

A relação entre a transição da arte naturalista (paleolítico) para a geométrica (neolítico) e a formação social das comunidades é explicada por Hauser:

Em relação às condições sociais e econômicas desses estilos, não é possível afirmar concretamente apenas outra coisa que: o naturalismo está em relação a formas de vida individualistas e anárquicas, com certa falta de tradição, com falta de convenções firmes e com uma idéia do cosmo puramente mundano, não transcendente; o geometrismo, por outro lado, está relacionado à tendência à organização unitária, às instituições permanentes e à visão de mundo orientada, em geral, para o além.⁸(HAUSER, 1969, p.35)

O imaginário faz parte da consciência humana, afirma Jean Paul Sartre (1996, p.46). Com o aperfeiçoamento da razão, o homem primitivo buscou novos meios de sobrevivência, mais complexos que aqueles da caça pura e simples. Na era neolítica houve a busca pelo enraizamento das comunidades primitivas em determinados espaços. Para tanto, o homem passou a experimentar o plantio, ao invés de simples extração. Experimentou a criação de alguns animais para abate, ao invés das caçadas.

Em última análise, dois fatores determinam a mudança do estilo neolítico: um é a transição da economia parasitária, meramente consumidora do caçador e coletor para a economia construtiva e produtiva do fazendeiro e agricultor; o outro é a substituição da imagem monística do mundo, típica da magia, pelo sentimento dualista da vida, próprio do animismo, isto é, por uma concepção do mundo condicionada pelo novo tipo de economia.⁹ (HAUSER, 1969, p. 31)

⁸ (Tradução minha). Sobre las condiciones sociales y económicas de estos estilos no se podrá afirmar concretamente apenas otra cosa que lo siguiente: el naturalismo está en relación con formas de vida individualistas, anárquicas, con cierta falta de tradición, con una carencia de firmes convenciones y con una idea del cosmos puramente mundana, no trascendente; el geometrismo, por el contrario, está en conexión con una tendencia a la organización unitaria, con instituciones permanentes y con una visión del mundo orientada, en líneas generales, al más allá. (HAUSER, 1969, p.35).

⁹ (Tradução minha). En último análisis, dos factores determinan el cambio de estilo del Neolítico: uno es el paso de la economía parasitaria, meramente consumidora, del cazador y recolector, a la economía constructiva y productora del ganadero y agricultor; el otro es la substitución de la imagen monística del mundo, propia de la magia, por el sentimiento dualístico de la vida, propio del animismo, es decir, por una concepción del mundo que está condicionada por el nuevo tipo de economía. (HAUSER, 1969, p. 31.).

No período neolítico a arte tornou-se mais abrangente. Por um lado, havia os longos períodos de ócio, visto que a agricultura demandava o tempo de trabalho no plantio e da colheita no seu devido tempo, mas esse intervalo de tempo entre as duas etapas gerava um tempo no qual a ociosidade permitia que a comunidade, principalmente as mulheres, consumissem parte do tempo com pinturas meramente ilustrativas, ornadas e coloridas, já que, na análise de Hauser, as mulheres seriam mais cuidadosas e minuciosas na expressão artística. Por outro lado, a constituição social que ora se apresentava com seus medos dos fenômenos naturais, concebendo deuses, demônios e espíritos responsáveis pela prosperidade da lavoura ou por sua destruição com pragas, nevascas, tempestades ou quaisquer outros fenômenos, promoveu o artista, em geral do sexo masculino, possessivo e dominador, ao posto de sacerdote. O transcendental, o insólito, o desconhecido, fez com que este artista-sacerdote, intermediário entre a matéria e o etéreo, consolidasse, através das imagens pintadas ou talhadas, um fenômeno do imaginário, o mito. Assegura Fayga que

O ser humano não apenas pode criar, ele precisa criar e dar forma às coisas, porque ele precisa, sempre, entendê-las. Pois ele sabe de si e se faz perguntas. Procurando uma resposta ante o misterioso fato da própria existência, sua e a dos outros, uma resposta ao “por que” e “como” das coisas, o Homem tenta configurá-las, criando formas¹⁰. (OSTROWER, 1998, p.262).

Com isso a espécie humana concebeu algo além da magia. A expressão através das imagens aperfeiçoou-se na medida em que o homem foi tomando consciência de si e passando a conceber a alma. O mundo deixou de ser somente aquilo que se vê (o que era expresso nas imagens do paleolítico) e se passou a considerar o mundo que não se vê, o mundo espiritual invisível, transpondo a antiga visão monística. Por visão monística, termo utilizado por Hauser, entenda-se o mundo real, um conglomerado simples, um contínuo ininterrupto e coerente. Ao transitar o homem para uma nova consciência do mundo, este então concebeu o dualismo entre realidade e supra-realidade. Lembra Ostrower que tais questões fazem parte da condição humana na qual as perguntas são as mesmas, feitas repetidamente, de geração em geração. As respostas, entretanto, mudam. E “foram incorporadas nas formas de inúmeros objetos e imagens, variando de acordo com a visão de mundo, com as vivências e conhecimentos possíveis nas diversas civilizações e culturas, seu modo de pensar e sentir a vida” (OSTROWER, 1998, p.262 e 263). Conforme Hauser, as imagens que até então não passavam

¹⁰ O termo “formas” - não no sentido da lógica formal abstrata, da matemática; e sim, no de formas; também *lógico* no sentido da coerência da estrutura formal de um conjunto. Nota de Ostrower.

de representação do objeto, tornam-se no período neolítico uma representação conceitual, não só uma expressão da memória, mas uma alegoria.

Em outras palavras: os elementos não sensoriais e conceituais das representações desalojam os elementos sensoriais e irracionais. E assim o retrato se transforma gradualmente em um sinal pictográfico; a plenitude das imagens se torna uma abreviação sem nenhuma imagem ou pobre nelas.¹¹ (HAUSER, 1969, p.30)

Seguindo por esse caminho, Hauser pôde contestar Höernes quanto a procedência dos desenhos geométricos por considerar que as imagens do neolítico eram, todas elas, produzidas por mulheres. Para Hauser, o pesquisador se equivocou quanto a totalidade dos desenhos gerados no período, visto não ter distinguido aqueles produzidos por indivíduos do sexo masculino, dotados de uma plena simbologia, daqueles realizados por indivíduos do sexo feminino, os quais eram meramente decorativos, mais ornados e coloridos.

A observação em si pode estar correta, mas a explicação se baseia em um mal-entendido. “A ornamentação geométrica - diz ele em outro lugar - parece mais apropriada ao espírito da mulher - doméstica, astuta amante da ordem e ao mesmo tempo supersticiosamente providente - do que ao espírito do homem. Vista de um ponto de vista puramente estético, esta ornamentação é uma forma de arte trivial, destituída de espírito e limitada a certos limites, apesar de seu luxo de cor; mas, em sua limitação, é saudável e eficaz. Por causa da laboriosidade e do adorno exterior é atraente; é a expressão do espírito feminino na arte. Claro, se alguém deseja se expressar dessa forma metafórica, o estilo geométrico pode muito bem se relacionar com o vigor e a disciplina, com o espírito masculino, ascético e dominador.¹² (HAUSER, 1969, p.40).

¹¹ (Tradução minha) Dicho con otras palabras: los elementos no sensoriales y conceptuales de las representaciones desalojan a los elementos sensitivos e irracionales. Y así el retrato se transforma gradualmente en un signo pictográfico; la plenitud de las imágenes pasa a ser una taquigrafía sin imagen alguna o pobre en ellas. (HAUSER, p. 30.).

¹² (Tradução minha) La observación en sí puede ser acertada, pero la explicación se apoya en un equívoco. “La ornamentación geométrica - dice en otro lugar - parece más adecuada al espíritu de la mujer -doméstico, cicateramente amante del orden y a la par supersticiosamente previsor - que al espíritu del hombre. Contemplada desde el punto de vista meramente estético, esta ornamentación es una forma artística nimia, sin espíritu y ligada a ciertos límites, a pesar de su lujo de colorido; pero, en su limitación, es sana y eficaz. Por la laboriosidad y el adorno exterior es atractiva; es la expresión del espíritu femenino en el arte. Desde luego, si uno quiere expresarse en esta forma metafórica, el estilo geométrico puede relacionarse lo mismo con el vigor y la disciplina, con el espíritu masculino, ascético y dominante. (HAUSER, 1969, p.40).

Hauser confirma mais adiante que, os desenhos do neolítico não requerem grandes habilidades artísticas como as empreendidas no período anterior, o paleolítico, visto que a arte, antes limitada ao objetivo único da magia, imitativa do objeto da caça, agora passa a se tornar prática doméstica, quando nem todos os indivíduos possuem tais habilidades específicas e o desenho passa a ter também apelo ornamental. Assim, considerando a estética na arte, é possível apreender que no neolítico, ela (a estética) fica em segundo plano. Portanto, restou aos estudiosos detectar os motivos pelos quais os homens e as mulheres daquele período empreenderam tal atividade.

É, portanto, através do aperfeiçoamento da consciência do mundo, que o homem primitivo norteará suas pinturas para algo além da simples representação da realidade, ou do prenúncio dela. O mundo agora, para ele, não se resume no ato da caça, no abate do animal. Assim como a complexidade do plantio, da colheita e da criação de pequenos animais demonstraram-se maiores que as caçadas. Também, a ideia de mundo para ele tornou-se mais complexa. No momento em que percebe que sua colheita depende da ação do sol e da chuva sobre o plantio, o homem do neolítico conectará sua prosperidade à existência dos astros e de fenômenos naturais que, incompreensíveis para ele, serão facilmente considerados como poderes transcendentais. Logo a divinização de tais elementos norteará o seu comportamento à submissão dessa mitificação.

Com a consciência de depender do clima favorável ou desfavorável, da chuva e da luz solar, do raio e do granizo, da peste e da seca, da prosperidade e da esterilidade da terra, da abundância e da escassez dos animais caçados nas redes, surge a ideia de todos os tipos de demônios e espíritos benéficos e malignos que compartilham bênçãos e maldições, a ideia do desconhecido e do misterioso, de poderes e de monstros sobre-humanos, de super-humanos e do divino. O mundo está dividido em duas partes, e o homem se vê dividido igualmente. O estágio cultural do animismo, da adoração dos espíritos, da fé nas almas e da adoração também surge da necessidade de ídolos, amuletos, símbolos sagrados, ofertas votivas, oblações e monumentos funerários.
¹³ (HAUSER, 1969, p.29)

¹³ (Tradução minha) Con la conciencia de depender del tiempo favorable o desfavorable, de la lluvia y de la luz del sol, del rayo y el granizo, de la peste y la sequía, de la prosperidad y la esterilidad de la tierra, de la abundancia y la escasez de los animales cazados en las redes, surge la idea de toda clase de demonios y espíritus benéficos y maléficos que reparten bendiciones y maldiciones, surge la idea de lo desconocido y lo misterioso, de los poderes sobrehumanos y de los monstruos, de lo suprahumano y lo numinoso. El mundo se divide en dos mitades, y el hombre se ve a sí mismo igualmente escindido. El estadio cultural del animismo, de la adoración de los espíritus, de la fe en las almas y del culto surge también la necesidad de ídolos, amuletos, símbolos sagrados, ofrendas votivas, oblações y monumentos funerarios. (HAUSER, p.29.).

Depois de ter percorrido a saga do homem paleolítico e a importância da imagem visual para ele enquanto objeto de magia, mantendo-se em um processo naturalista, e conforme Hauser (1969, p.26), seguindo um padrão focado nas sensações e na experiência cotidiana com as caças, tem-se no período neolítico um indivíduo (feminino) preocupado com uma intenção artística, pendendo para o geometrismo estilizado e fechado para a realidade empírica.

Em lugar das fiéis e minuciosas representações da natureza, cheias de amor e paciência pelos detalhes do modelo correspondente, encontramos em toda parte signos ideográficos, esquemáticos e convencionais, que indicam mais do que reproduzir o objeto. Em vez da plenitude anterior da vida concreta, a arte agora tende a fixar a ideia, o conceito, a substância das coisas, isto é, criar símbolos em vez de imagens.¹⁴ (HAUSER, 1969, p.26)

A transição do homem do período paleolítico para o neolítico faz parecer, além da evolução comportamental no que tange a questão da convivência em comunidades, um aperfeiçoamento dos aspectos da imagem e sua representatividade para os indivíduos, visto que a imagem, aqui, adquire contornos mais amplos, passando de uma mera representação do real, para se tornar conceito, algo que podemos constatar, inclusive, através dos estudos de Wunenburger. A imagem vai se tornar, no neolítico, muito mais influenciadora sobre o indivíduo, conseqüentemente, sobre a comunidade, visto que ela perpassa não só pelo campo do experimento real, mas do transcendental.

2.3 SOBRE MITOS E LENDAS

É fato que a sociedade se tornou mais complexa, seguindo a cadência da conscientização do homem acerca do mundo que o cercava. Sua nova compreensão da natureza implicou na expressão de suas pinturas, retratando através de imagens geométricas, simbólicas, aquilo que para ele era incompreensível, melhor dizendo, as imagens refletiam sua tentativa de expressar algo subjetivo. Gilbert Durand concebeu “estruturas figurativas” ampliando o fragmento do imaginário ao conjunto de produções culturais (obras de arte, mitos coletivos, etc.), uma

¹⁴ (Tradução minha) En lugar de las minuciosas representaciones fieles a la naturaleza, plenas de cariño e paciencia para los detalles del modelo correspondiente, encontramos por todas partes signos ideográficos, esquemáticos y convencionales, que indican más que reproducen el objeto. En lugar de la anterior plenitud de la vida concreta, el arte tiende ahora a fijar la idea, el concepto, la sustancia de las cosas, es decir a crear símbolos en vez de imágenes. (HAUSER, 1969, p.26).

particularidade do *Homo sapiens*, o que vai permitir, segundo Wunenburger, uma “fantástica transcendental” (2007, p.20). Com isso, as imagens passam das cenas de caça aos símbolos, e os símbolos, para o homem do neolítico, nada mais são que representações de seu imaginário mítico: o deus-sol, o deus-lua, os deuses da natureza. E é interessante observar que, conforme Ostrower, “Vindo de épocas tão distantes, tais respostas ainda se comunicam a nós” (1998, p.263). Tanto assim que mitos continuam sendo respostas para a aguçada curiosidade humana. A evolução do homem é indissociável dessas presenças. Assim como afirma Joseph Campbell, “Mito é uma metáfora para a experiência da vida.” (CAMPBELL, 1997, p.). Mais uma vez, citando este autor, “Mitos e sonhos vêm do mesmo lugar. Vêm de alguma realização para encontrar uma expressão em forma simbólica” (CAMPBELL, 1997, p.). Campbell traça em sua obra *O herói de mil faces* todo o caminho percorrido pelo herói, esclarecendo, desde as primeiras linhas de seu prólogo, que as formas sociais do homem primitivo e histórico como religião, filosofia e artes, componentes básicos dos sonhos que pululam a mente humana são, em sua essência, originários de mitologias. Jean Jacques Lebel comentou que sexo e política são os dois grandes pilares que promovem a criatividade nas artes. Ora, é sabido que o imaginário comandou e comanda ainda nos presentes dias, as bases políticas e códigos morais de nações e limitam ou orientam a sexualidade de indivíduos. Em *Eneida* tem-se um exemplo clássico da sobreposição de mitos, aquilo que Durand chamou de “mitocrítica”, que visa destacar nas obras os cenários, os temas, os mitemas característicos, permitindo delimitar a manifestação mítica diretora subjacente. Em *Eneida*, Virgílio fiou-se na mitologia grega para justificar a fundação de Roma. O autor compartilhava a cultura helênica e aproveitou-se da *Ilíada* de Homero, na qual esse último descreve a queda de Tróia. Em *Eneida*, o herói é Eneias, fugitivo e guia dos remanescentes troianos para uma nova terra onde será edificada Roma. Ora, os romanos eram admiradores da cultura grega e Augusto César desejava justificar sua origem nobre através de uma epopeia na qual demonstrasse que Roma tinha a benção dos deuses, e que o destino nobre o tornava um semideus, assim como ocorrera com Júlio César e os que o antecederam na saga do povo romano. O que dizer também sobre a lenda do Boto cor-de-rosa difundido pelo folclore do norte brasileiro, que ao transformar-se em homem, sedutor e viril, atrai as moças “incautas” às margens do rio e ali promove o coito, gerando a “gravidez justificada”. Não difere muito, a lenda do Boto com o da rainha Pasífae da mitologia grega, que deixou-se encantar por um touro branco magnífico que veio do mar, dando luz posteriormente ao horrendo minotauro. Como se vê, o imaginário é sempre presente na humanidade, havendo talvez releituras dos mais antigos, mas que nunca deixarão de ser mitos. Hércules e Sansão assemelham-se em suas características, sendo que, esse último faz parte, ainda hoje, do

imaginário de uma enorme parcela da população. Morreram os deuses e semideuses da mitologia grega, mas o princípio básico que os mantiveram de pé por centenas de anos, acredito eu, é o mesmo que nutre outros nos dias de hoje, a divindade. É o que confere Arnold Hauser ao apresentar seus estudos acerca do homem do período neolítico, o advento do transcendental, a divinização dos elementos da natureza, o surgimento do sagrado e conseqüentemente do sacerdote e do mito. Como bem registrou o antropólogo, com o sacerdote, idólatra mor dos mitos, surgirá também o poder de domínio sobre os demais. Como se vê, o poder, a política, daria então seus primeiros passos para aquilo que iria se consolidar como uma instituição controladora da humanidade e, como bem registrou Jean Jacques Lebel, inspiradora das artes, assim como o sexo (a horda de Pã comprova isso com os silenos, sátiros e centauros).

Baseado em estudos de Freud, Jung e seus seguidores, Campbell discorre que a lógica e os efeitos do mito se mantêm presentes até os dias modernos. Explica ainda que não existe uma mitologia geral, e sim, haver mitologias individuais, o que me permitiria dizer, seguindo os pressupostos acerca do imaginário, que a imaginação é algo essencialmente particular, podendo sofrer influência deste ou daquele mito, ou mesmo, de um mito totalmente novo. Não foi isso que sucedeu a Virgílio ao criar o mito de Eneias? Não é assim que são criadas as histórias que compõem os folclores das diversas nações? De qualquer forma se sabe que a mitologia tem como função primária o fornecimento dos símbolos que permitem à humanidade avançar, conforme esclarece Campbell. Entretanto, analisa ele que, talvez seja o declínio desse “auxílio espiritual efetivo” a razão pela qual tenha se multiplicado os casos de neuroses em nosso meio.

Segundo Campbell, mito e sonho estão estreitamente relacionados, visto que, os arquétipos¹⁵ que inspiram a cultura humana nos rituais, mitologia e visões, são “esses seres eternos do sonho”, que não devem ser confundidos com figuras simbólicas distorcidas por um caráter individual. “O sonho é o mito personalizado e o mito é o sonho despersonalizado” (CAMPBELL, 1997, p.), afirma Campbell. Isso equivale dizer, arrisco eu, que o sonho está para a imaginação própria, assim como o mito está para a imaginação reprodutiva, segundo a tese de Jean-Jacques Wunenburger que explicarei mais adiante. Os sonhos são representações particulares dos problemas do sonhador, enquanto os mitos correspondem aos problemas e

¹⁵ O conceito de arquétipo foi estudado pelo suíço Carl Gustav Jung que o distingue das imagens arquetípicas, essas últimas, ligadas ao contexto histórico, social, cultural etc. Poder-se-ia, por assim dizer, ser proveniente de idealizações individuais ou coletivas, criando formas. A imagem arquetípica pode ser representada enquanto o arquétipo, jamais. Sua forma é o vazio. O conceito de arquétipo e imagem arquetípica é detalhado no capítulo 4 da tese de Rafael Senra Coelho, (COELHO, 2016, p.104 a 140).

soluções da humanidade. É compreensível a afirmativa de que há mitologias individuais, visto que essas podem representar soluções particulares do sonhador, soluções essas que podem fazer parte de não um, mas vários sonhadores, e também, de uma comunidade inteira, conduzindo a uma mitologia geral. Campbell narra um estudo de caso da psicanálise em que um homem, atordoado pela insistência de seu pai em retomar o casamento desfeito vê, em seus sonhos, uma cena em que ele, filho, está no telhado de uma casa fazendo ajustes quando o martelo escapa de suas mãos e, rolando, vai cair exatamente sobre a cabeça do pai que estava embaixo, matando-o. Como se vê, esse é um caso claro de um mito individual, no qual, o filho deseja desvencilhar-se da insistência do pai para que retome um casamento indesejável.

Do mesmo modo como ocorre com a construção do mito, pode-se aplicar às lendas. Há de se notar que lendas e mitos são coisas distintas embora haja semelhanças nas suas origens. Conforme explica Ana Paula de Araújo:

Lendas são narrativas transmitidas oralmente pelas pessoas com o objetivo de explicar acontecimentos misteriosos ou sobrenaturais. Para isso há uma mistura de fatos reais com imaginários. Misturam a história e a fantasia. As lendas vão sendo contadas ao longo do tempo e modificadas através da imaginação do povo. Ao se tornarem conhecidas, são registradas na linguagem escrita. Do latim *legenda* (aquilo que deve ser lido), as lendas inicialmente contavam histórias de santos, mas ao longo do tempo o conceito se transformou em histórias que falam sobre a tradição de um povo e que fazem parte de sua cultura. (...) **Mitos**, por sua vez, são narrativas utilizadas pelos povos antigos para explicar fatos da realidade e fenômenos da natureza que não eram compreendidos por eles. Os mitos se utilizam de muita simbologia, personagens sobrenaturais, deuses e heróis. Todos estes componentes são misturados a fatos reais, características humanas e pessoas que realmente existiram. Um dos objetivos do mito é transmitir conhecimento e explicar fatos que a ciência ainda não havia explicado. (Disponível: <https://www.infoescola.com/redacao/mito-ou-lenda/> Acesso em: 17/01/19)

No nordeste do Estado de Minas Gerais há algumas cidades que foram, por muitas décadas, tomadas pela Lenda do “Bicho da Pedra Azul”, ou do “Bicho da Carneira”. Conta-se que um membro de uma respeitável e notória família da cidade de Pedra Azul e adjacências era muito rebelde. Sua rebeldia chegava ao extremo de bater na mãe e, em função disso, fora amaldiçoado por ela, já cansada de tanto pelejar com o indolente. Ao morrer o homem, esse teria sido enterrado em uma “carneira”, termo utilizado antigamente para designar sepultura. Ocorre que, segundo a lenda, a carneira apareceu certo dia completamente revirada, partida e com tufo de pelos. O corpo não estava mais por lá. O ocorrido, como não poderia deixar de ser, espalhou-se por toda a região. Depois disso, relatos igualmente inexplicáveis de pessoas

daquela cidade e de outras próximas começaram a surgir. Alguns diziam que um ser estranho surgia durante as madrugadas e corria pelas ruas principais das cidades, permitindo-se ouvir barulhos que se assemelhavam a cavalos trotando ou correndo em disparada. Em outros relatos, um homem com uma casaca enorme e chapéu teria entrado em um bar e consumido algumas doses de aguardente e saiu sem pagar a despesa. Conta-se ainda que a mãe, para se ver livre do assédio do tal bicho, passou a colocar pedaços de carne sobre o muro da casa, para que este não invadisse a casa em busca de comida. Muitos passaram a fazer o mesmo, temendo a aparição do ser. Evidentemente que as carnes desapareceriam até a manhã seguinte, não é claro em função do Bicho da Carneira, mas arrebatada por algum cão ou outro animal faminto.

As características físicas daquele suposto ser são descritas diferentemente, ora assemelhando-se a um cavalo, ora a um cão enorme, ora a um homem disforme e cabeludo. Sartre poderia explicar esse fenômeno através do seu conceito acerca do imaginário. O autor exemplifica as nuances da imagem de seu amigo Pierre. Para ele, Pierre é um fato enquanto é um ser vivente, uma pessoa. Entretanto, Pierre, ao ser lembrado, na verdade é a “consciência imaginante” de Pierre, não é a consciência da imagem de Pierre. Ao ser lembrado, sua atenção não é voltada para a imagem, mas para o objeto Pierre. Sartre alerta sobre o erro de se confundir fenômenos da “trama dos atos sintéticos da Consciência” que, por vezes, podem surgir “consciências imaginantes”, que “Nascem, desenvolvem-se e desaparecem segundo leis que lhe são próprias” (SARTRE, 1996, p.20). Para o autor, seria um erro confundir a consciência imaginante, que tem uma duração, podendo se organizar e se desagregar, com o objeto em si, que durante todo o tempo pode perfeitamente ter permanecido imutável. Sartre demonstra haver uma diferença entre aprendizagem e saber. Aprendizagem está ligada à percepção, enquanto saber está ligado ao objeto. Na frase “O objeto que percebo é um cubo” pode não condizer com a realidade do objeto, podendo ser modificado na consciência imaginante do indivíduo. Já na frase “O objeto cuja imagem tenho é um cubo” ocorre um julgamento de evidência, no qual é certo de que o objeto em questão se trata de um cubo.

No caso do Bicho da Carneira, não havia o objeto para ser lembrado, como ocorre com Pierre, o amigo de Sartre, ou o cubo da segunda demonstração. O Bicho da Carneira é uma percepção, uma aprendizagem¹⁶. Havia ali o sonho, cujo referencial é a ideia, uma “percepção

¹⁶ Vale evocar aqui a filosofia associacionista, que antecede ao behaviorismo e é inspirada no empirismo e no positivismo. Atribui exclusivamente ao ambiente a construção das características humanas e privilegia a experiência como fonte de conhecimento e de formação de hábitos de comportamento. O termo associacionismo origina-se da concepção de que a aprendizagem se dá por um processo de associação de ideias evoluindo das mais simples às mais complexas. Assim, para apreender um conteúdo complexo, o indivíduo necessita apreender as ideias simples que estariam associadas àquele conteúdo (conceito inspirado na filosofia de John Locke - ideias simples e ideias complexas). **Nota minha.**

fraca” segundo um conceito de David Hume. Por isso a descrição do ser da Pedra Azul varia conforme a ideia de cada indivíduo da comunidade. A idealização do mito passou pelo processo da imaginação reprodutiva, conforme Wunenburger, visto que alguns indivíduos, responsáveis pela divulgação dessas imagens mentais, poderiam ter recorrido a suas memórias ao juntarem fragmentos de informações de seu acervo mental, como cavalos, cães, casacas, homens barbados, para formarem uma consciência imaginante do ser em questão. Esse processo no qual imagens autônomas surgem como representações sensíveis de um mundo inteligível foi chamado por Henry Corbin de “mundo imaginal”¹⁷. Corbin considerou a existência de três níveis de realidades dentro de uma hierarquia metafísica. Entre o mundo inteligível, ligado ao intelecto, e o mundo sensível, ligado à percepção sensorial, há o mundo cujas figuras inteligíveis se manifestam segundo uma imaginação visionária. Nesse mundo intermediário, só se pode compreender as imagens mediante observações fenomenológicas em que imagens oriundas de uma imaginação verdadeiramente criadora, independente e autônoma se distinguem de imagens oriundas da imaginação psicofisiológica, que permite criações irreais, porém dependentes do sujeito.

A tese de Corbin pode ser exemplificada com o descrito na obra *O mundo de Sofia* quando o personagem Alberto tenta explicar à Sofia sobre construções do imaginário como a figura mitológica de Pégaso:

Outro exemplo pode ser Pégaso, o cavalo alado. Em todos esses exemplos, temos de admitir que foi nossa mente, sozinha, que construiu essas coisas, juntando a impressão de um par de asas com a impressão de um cavalo, por exemplo. Esses dois componentes foram experimentados por nós um dia e entraram para o teatro da mente como impressões “verdadeiras”. No fundo, a mente não inventou nada. Ela só teve o trabalho de pegar tesoura e cola para construir essas noções falsas. (GAARDER, 1995, p.290.).

Nesse sentido, entendo que ocorreu na criação do Bicho da Carneira, algo diferente do processo criativo do cavalo alado, no qual ocorreu uma transmutação de formas visíveis para uma forma irreal e dependente do sujeito e da percepção do mundo em que vivemos. Dois elementos compõem o Pégaso: asas e cavalo. Já ao Bicho da Carneira confere uma independência do sujeito, uma autonomia para a constituição da imagem. Essas particularidades na construção do mito, visto que, não tendo um referencial, um objeto específico, que é o caso de Pierre, o Bicho da Carneira pode possuir características próprias para cada indivíduo que o

¹⁷ In: *Mundus Imaginalis or the imaginary and the imaginal* by Henry Corbin, p.5. Disponível: http://www.bahaistudies.net/asma/mundus_imaginalis.pdf Acesso em 06/02/2020.

imagina e que, segundo John Locke, passou a transcender de uma “ideia sensorial simples” concebida pelo acervo mental para uma “ideia de reflexão”, quando as ideias sensoriais simples são retrabalhadas pela reflexão do indivíduo através de um “teatro mental”. Com isso, as variáveis podem ser inúmeras, conforme a consciência imaginante de cada indivíduo que o descreva, ou procure descrevê-lo, renovando-se a cada instante que um novo ouvinte procura idealizá-lo. Assim, a consolidação do Bicho da Carneira no imaginário local segue a teoria de Roland Barthes acerca da formação do mito. Para ele, é possível o esquema tridimensional idealizado por Ferdinand de Saussure, no qual a um objeto do mundo sensível (significante) é atribuído um conceito, uma imagem mental, uma sensação (significado) que, irá idealizar o signo que o representará, nas formas de uma palavra, um ideograma, um som, uma foto ou desenho. Mas, para Barthes, o mito, embora tenha a mesma estrutura do signo, é construído através de outros signos pré-existentes (BARTHES, 1982, p.136). Ainda, conforme Barthes, quando se constroem representações sobre outras representações (signos) convencionados, ocorrem as reconfigurações, os novos contornos e variáveis imagéticas, o que explicaria as diferentes possibilidades descritas sobre aquele ser misterioso.

Outro exemplo de lenda regional que sofreu processo semelhante aos de Pégaso e do Bicho da Carneira, é a Lenda do Mapinguari, da região amazônica. Segundo os ribeirinhos, trata-se de um ser extremamente grande, bem maior que um homem, cuja cabeça é provida de um único olho ao centro e possui a boca no lugar do umbigo. Para uns, o enigmático ser é coberto de pêlos, enquanto para outros sua pele é semelhante a de um jacaré. Ainda, para outros, o Mapinguari tem um casco de tartaruga nas costas e unhas semelhantes às de um bicho-preguiça. Seus pés são como mão de pilão, revela alguns relatos. O Mapinguari vive em meio às matas emitindo gritos semelhantes aos dos caçadores e, quando respondido, vai de encontro a eles e os mata. Conforme o site *No Amazonas é assim*¹⁸, o enorme volume de relatos deve-se a algumas pegadas estranhas encontradas na floresta e por terem sido encontradas seis pequenas criaturas disformes que se assemelhavam a filhotes de Mapinguari. Todas foram mortas e analisadas por um veterinário, não passavam de gatos com deformações genéticas. O que posso avaliar desse contexto é que, semelhante a ressignificação dada ao Bicho da Carneira, os ribeirinhos amazônicos modelaram o Mapinguari com elementos locais, signos já existentes, como o bicho-preguiça, a tartaruga, o pilão, o jacaré. Os “gatos” disformes e as pegadas só contribuíram para alimentar aquele imaginário. Portanto, a teoria de Barthes sobre o mito parece ser ratificada pelos casos que narrei.

¹⁸ Disponível: <https://noamazonaseassim.com.br/a-lenda-do-mapinguari/> Acesso em: 17/01/19.

Retomando a antropologia de Arnold Hauser, o mito surge com o objetivo de “explicar” fenômenos que parecem incompreensíveis para o homem. Assim como na era pré-histórica os fenômenos naturais deram origem aos deuses, o mesmo sucedeu aos fatos que propiciaram o surgimento dos seres lendários mencionados. As origens dos mitos têm a ver com a prática social. Em se extinguindo essa prática, extingue-se o mito. Com as lendas, parece acontecer o mesmo, embora o que ocorra seja um mero “esquecimento”, principalmente pelo fato de que, ao contrário do mito que é sobrepujado pela constatação científica, a lenda nasce com a indefinição, com a incerteza, com o questionamento. Pode-se compreender essas variações quando se observa mais detidamente as características de uma Lenda, conforme:

- Se utiliza da fantasia ou ficção, misturando-as com a realidade dos fatos.
- Faz parte da tradição oral, e vem sendo contada através dos tempos.
- Usam fatos reais e históricos para dar suporte às histórias, mas junto com eles envolvem a imaginação para “aumentar um ponto” na realidade.
- Fazem parte da realidade cultural de todos os povos.
- Assim como os mitos, fornecem explicações aos fatos que não são explicáveis pela ciência ou pela lógica. Essas explicações, porém, são mais facilmente aceitas, pois apesar de serem fruto da imaginação não são necessariamente sobrenaturais ou fantásticas.
- Sofrem alterações ao longo do tempo, por serem repassadas oralmente e receberem a impressão e interpretação daqueles que a propagam.

O caso a que relatei pululou a mente de toda uma região por muitos anos. Talvez uma forma de quebrar a monotonia do bucolismo do campo, além da tentativa de explicar fatos, aparentemente sem uma explicação plausível. Mas eu poderia inferir acerca de outros fatores propiciatórios na construção desse mito. Sendo conhecedor da região, dos problemas sociais e da pertinência de um mito como o descrito, poderia registrar aqui algumas hipóteses. Talvez a preocupação de alguns pais em impedir que seus filhos permanecessem até tarde nas ruas. Não seria uma forma de tentar inibir a possibilidade de uma gravidez prematura? Esse é um fato ao qual as estatísticas confirmam. Outra possibilidade: estou falando de uma das regiões mais pobres do país, o Vale do Jequitinhonha. Ali, principalmente, até a década de 90, a pobreza impedia o acesso à comunicação. Televisões eram artigos indisponíveis para muitos. O índice de analfabetismo era, e ainda é, algo impressionante, para não dizer impactante. Há ainda os detentores de terras, dentre eles a própria família da qual surgiu o mito. Não seria uma forma

de afastar pequenos ladrões de frutos e galinhas de seus quintais, chácaras e pomares? Quem sabe, ainda, não seria esse um discurso sustentado até mesmo pela organização política dos municípios circunscritos, cujas forças policiais locais dependem de recursos pífios, incapazes de sustentar uma demanda de ocorrências, principalmente noturnas, às portas dos bares e praças, em virtude dos excessos cometidos em virtude do álcool? Ou ainda, até mesmo um espertalhão qualquer, vestindo capa e usando chapéu, disposto a consumir sem pagar a conta, assegurando não ser interpelado por causa do medo da abominação, apostando na ignorância do proprietário, previamente informado de que isso vinha acontecendo? Sejam as hipóteses apresentadas pertinentes ou não, há na formação do mito do Bicho da Carneira uma estreita relação entre o mito e o controle social. Conforme Paracelso, “As ideias que concebemos se tornam centros de força que podem agir e exercer influência”. (PARACELSO apud WUNENBURGER, 2007, p.14).

Campbell tece uma análise sobre a relação entre o mito e o sonho. Na segunda parte de sua obra, especificamente no capítulo primeiro, *O ciclo cosmogônico*, ele salienta que os mitos não podem ser passíveis de serem considerados uma exatidão dos sonhos. Embora tenham, os mitos e os sonhos, a mesma fonte de origem, as fantasias do inconsciente, os mitos não são produtos gerados da espontaneidade do sono. Eles são sim, diz Campbell, controlados de forma plenamente consciente, servindo como uma poderosa linguagem imagética de comunicação, de domínio e de manipulação social. Enquanto metáforas, não foram concebidas casualmente, mas pesquisadas e moldadas em conformidade com a respectiva cultura local. Alguns desses mitos demandaram séculos, alguns, milênios de discussões, tornando-se bases para uma sociedade inteira. Essas metáforas têm a capacidade de agir sob a psique humana exercendo poder sobre suas energias vitais, capazes de exercer um controle inflexível, sobretudo na esfera dos medos e desejos infantis.

A imaginação é, de certo modo, a simpatia que sentimos pelos seres a quem nos encontramos ligados desta maneira (...) Sempre que , na sequência da criação de laços desta natureza, um sentimento se instala num sujeito - como, por exemplo, o temor de criaturas sobrenaturais que as amas incutem às crianças - deixa marcas no cérebro que, por sua vez, orientam a imaginação no sentido de determinados objectos: “as paixões actuam sobre a imaginação que, corrompida, envida esforços contra a razão”, a fim de que o espírito faça um juízo favorável das paixões. (MALRIEU, 1996, p.10).

Como se vê, parece que minhas hipóteses para justificar o surgimento do mito regional do Bicho da Pedra Azul não são de todo infundadas. Se eu considerar que o objetivo maior tenha sido o de controle e domínio, seria factível sustentar tais possibilidades.

Depois de quase vinte anos, retornei à região. Novas gerações surgiram, a tecnologia e a comunicação digital se tornaram acessíveis, mesmo para as classes menos privilegiadas. Curiosamente, pude identificar que a crença no mito da Pedra Azul praticamente desapareceu. Os jovens, muitos deles, talvez tenham desconhecimento da lenda, no mínimo a desdenham. Não se ouve, como ocorria outrora, os constantes comentários sobre o famigerado ser. Parece que o Bicho da Carneira desapareceu do imaginário daquele povo. Em contrapartida, a violência domina a região. As gangues de traficantes de drogas e tudo o mais de negativo que elas abarcam, parecem ter tomado conta das cidades periféricas e banido de vez o mito que parecia ser o xerife da região. As “neuroses” da modernidade dominam as comunidades do Jequitinhonha. Aquele “auxílio espiritual efetivo”, instrumento de controle das comunidades, desapareceu. Domina agora, na região, outros medos. Medos que impelem os moradores a colocarem grades em suas portas e janelas; a abandonarem as praças no horário noturno; a fecharem seus comércios antes mesmo do anoitecer; a tornarem as ruas das pequenas cidades ainda mais vazias. Tornaram-se verdadeiras “Macondos”, onde o medo é efetivo e a ameaça, verdadeira.

A cosmogonia do mito é explicada por Campbell. Ele compara a existência e continuidade do mito com a força vital do indivíduo advinda do inconsciente para o consciente e que é responsável por manter as saúdes mental e física do indivíduo. Do mesmo modo, o mito, para manter-se, depende de um fluxo contínuo de emanções da fonte. Deuses são personificações simbólicas das leis que regem tal fluxo. Cessando essas emanções, cessa também o mito. Talvez tenha sido isso o que sucedeu ao Bicho da Pedra Azul. Por gerações, propagou-se a lenda daquele mito. A partir do momento que, por uma razão ou por outra, tais emanções cessaram, o mito deixou de ser uma “ameaça”, deixou de alimentar o imaginário da população da região do Jequitinhonha.

É, portanto, através de um modelo de evolução espaço-temporal que se é possível descrever a evolução de um imaginário cultural visto permitir a análise de como determinada mitogênese se desenvolve. A história sobre o Bicho da Carneira constitui aquilo que para Durand trata-se de uma “mitanálise”, termo que ele ampliou de outro, a mitocrítica. Dentre outras aspirações, a mitanálise procura observar como os mitos estão sujeitos a atualizações (2007, p.21 e 22).

A relação da imagem com a estruturação do mito no âmbito cultural, seja ele coletivo ou individual, regional ou universal, culminou em centenas, talvez milhares de mitos ao redor do planeta. Não é à toa que a aguçada curiosidade de Jorge Luis Borges catalogou mais de uma centena deles em sua obra *O livro dos seres imaginários*, na qual o autor argentino insere e descreve, ainda que sucintamente, seres criados pela imaginação humana, desde dragões, passando pelo minotauro e harpias, chegando nas fadas e gnomos, citando até mesmo seres descritos na bíblia, como o Leviatã e o Behemoth, ou falando sobre o elefante que predisse o nascimento de Buda. Vê-se que a formação do mito vai muito além de um simples contexto cultural, mas transcende muitíssimo as histórias e contos, sendo capazes de fomentar religiões, transformando a imagem, antes mental, em imagem visual, assumindo um caráter completamente real, conforme explica a filosofia da imagem em seus vários estudos nas diversas áreas.

Enfim, os estudos acerca do imaginário demonstram uma complexidade que permite análises de diversas naturezas, em diferentes áreas, comprovando que a relação imagem-texto sugere observações bastante sutis e que estão intimamente ligadas a consciência humana e, conforme Sartre, o imaginário faz parte da consciência humana.

2.4 O DEVANEIO DA IMAGEM

Das primeiras discussões acerca da relação imagem e texto, provenientes da antiguidade clássica através do conceito de mimesis¹⁹ em Platão e Aristóteles, no primeiro de forma negativa e positiva para o segundo, percebe-se que, até o século XVIII, os saberes e fazeres, nas palavras de Vera Casa Nova em seu livro *Fricções: traço, olho e letra*, não diferiram no que se refere ao mundo das representações (mimese). Pintura, poesia, escultura, filosofia, geometria e matemática contemplavam esse mesmo mundo (CASA NOVA, 2008, p.19). A autora delinea a historicidade dos estudos acerca do assunto, atentando para o trabalho de Leon Battista Alberti, já no século XV, quando este apresentou a pintura como objeto de teoria. *Ut*

¹⁹ O conceito de mimesis em Platão divide-se em dois tipos de imagens: “a arte de produzir cópias (*eikon*) e as ‘boas’ imagens, que proporcionalmente são bem dotadas com relação à ideia, e a arte de produzir *simulacros* (*phántasma*), ‘más’ imagens, pois simulam a cópia e produzem ilusão. Assim, os objetos pintados são imagens (*imago > imitari*) diferentes ou opostas à realidade.” (CASA NOVA, 2008, p.22). Já para Poética de Aristóteles, “Se a literatura imita o mundo, a natureza, as artes pictóricas também deveriam fazê-lo em sua atividade criadora. A Poética seria o guia da mimese, e esta, por sua vez, designaria um conhecimento próprio ao homem, uma aprendizagem das coisas que estão no mundo. Como configuração poética, a mimese estará sempre apontando para o mundo, a natureza.”(2008, p. 22).

pictura poesis de Simônides também é, no século XVI, quase cem anos depois de Leon, objeto de interesse de Manuel Pires de Almeida no seu *Tratado de Poesia e Pintura ou Pintura e Poesia* (1633), em que aborda a mimese na poesia e demais artes. A óptica aristotélica da mimese parece balizar os estudos da *Ut pictura poesis* até o século XVIII, presente na obra de Lessing, *Laocoonte ou Sobre os limites da Pintura e da Poesia* (1766).

Ao que parece, Hegel (1770-1831) foi o primeiro a opor-se à "tirania" histórica da mimese em sua *Estética* ao dizer que o conceito de que a arte deve imitar a natureza é algo velho e questiona qual o proveito disso para o homem ao persistir nessa proposta, visto que a arte sempre permanecerá abaixo da natureza ao tentar imitá-la. (2008, p.32). Depois, Baudelaire tece críticas semelhantes às de Hegel, lembra Casa Nova, ao dizer que “Essa doutrina”, referindo-se à mimese, é “inimiga da arte” (2008, p.32). Baudelaire, no entanto, avança em suas críticas à imposição do *Ut pictura poesis*, proposição que era sustentada pela mimese aristotélica que, apesar de conceber a representação como algo positivo, contemplava a integração das artes como complementares entre si, propondo que suas diferenças se reduziam a um critério comum, algo contestado por Baudelaire que via em cada arte fronteiras que as tornavam independentes. Ele denunciou “as doutrinas sob a capa da filosofia, da política, da religião ou de história que queriam abolir as fronteiras entre as artes” (2008, p.35). Casa Nova conclui que, para Baudelaire, as singularidades nas artes significam independência na percepção do indivíduo, seja ele um espectador, um ouvinte ou um leitor. Baudelaire inaugura a teoria das correspondências, postulada por Emanuel Swedenborg, na qual a arte situa-se entre o visível e o invisível (ideia platônica). Assinala a autora que, na extensa lista de precursores da nova visão sobre a relação arte-natureza (teoria das correspondências), estão nomes como Théophile Gautier que, em suas poéticas, descreve suas visões pictóricas, Gauguin e sua proposição de poesia literária do pintor, em que a pintura deveria ser sugestiva e não tanto, descritiva.

Não somente a *Ut pictura poesis*, mas também a *Ut poesis pictura*, conforme Vera Casa Nova, “Os pintores tomarão temas emprestados da literatura, transformando narrativas (descrições) em quadros, e os escritores celebrarão os pintores em seus textos, revelando a significação às vezes obscura desses quadros.” (2008, p.33 e 34). Exaltada por Mallarmé e Apollinaire, que se opõe a Lessing de modo veemente ao atestar o caráter abstrato da arte, a nova tendência foi impulsionada pelos movimentos modernistas e pós-modernistas nas figuras de P. Valéry, H. Rousseau, Édouard Manet, P. Picasso, Paul Klee, Rodin, P. Cézanne, Rilke, Chirico, Breton, Ismael Nery, Murilo Mendes, Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade. enumera Vera Casa Nova. Nessa nova concepção sobre o fazer arte, atenta-se para o processo

de criação. O processo criativo é mais importante que o objeto ou a motivação ao realizá-la. Para Valéry, o artista cria algo de nada, combinando o pensamento e a ação, extraindo o abstrato a partir de gestos elementares. Para Valéry talvez, o valor da obra de arte consista na especulação, na mesma proporção que a praticidade esteja para a geometria e a mecânica, pois segundo ele, o pensar excessivo e com exatidão pode prejudicar a escritura, pois a deformação e a mutilação do pensamento fazem parte dela. (2008, p. 52 a 54). O século XX, além dos nomes citados à pouco, houve diversos artistas, da Pintura, da Literatura, do Teatro, do Cinema, que se detiveram a observar melhor as relações entre letra e imagem, como René Chair, Leiris, Jean Genet, Samuel Beckett, Yves Bonnefoy, Michel Butor, Bernard Noël, Braque, Schwitters, Léger, Miró, Duchamp, Magritte, Twombly, Man Ray, Tapies, Picabia, Rauschenberg. Nas últimas décadas, Basquiat, Tunga, Waltercio Caldas, Rosângela Rennó, entre outros. (2008, p.57).

Os textos da contemporaneidade vislumbram, em seus mais diversos experimentos, relações intersemióticas, nas quais o autor/artista vê-se cada vez mais compelido a dinamizar suas formas de expressão que, nas palavras de Roland Barthes, tornou-se um “sujeito em permanente crise e em permanente mutação” ou nas palavras de Julia Kristeva um “sujeito em processo” (KRISTEVA, 1989, p.19). Do mesmo modo, o leitor (receptor) necessitou ampliar seus sentidos, adaptar-se à nova condição da literatura integrada às outras artes. Foi extraído da zona de conforto, impelido “a interrogar a leitura como uma prática social e historicamente constituída, distanciando-se de abordagens tradicionais voltadas para hábitos de leitura e/ou história dos livros e das bibliotecas” (MENEGAZZO, 2011, p. 374). Maria Adélia Menegazzo complementa essa informação com o pensamento de Jean Marie Goulemot dizendo que

...do encontro entre os valores externos adquiridos anteriormente ao texto e aqueles propostos pelo próprio texto o sentido é constituído. Não há leitura ingênua porque não há leitor sem referências sociais. Ler é, assim, constituir, pela história do leitor, o seu próprio sentido. (2011, p.374).

A análise de textos deixou de ser uma busca pura e simples daquilo que o autor “diz” ou “do que quer dizer” (COMPAGNON, 1999, p.49 a 52) para avançar na busca do conceito por detrás da obra. Assim, evoca Menegazzo o pensamento de Vilém Flusser para quem “Decifrar textos é descobrir as imagens significadas pelos conceitos. A função dos textos é explicar imagens, a dos conceitos é analisar cenas. Noutros termos: a escrita é o metacódigo da imagem” (FLUSSER apud MENEGAZZO,1998, p.379). A figura do leitor nesse *entrelugar* parece mesmo ser mais relevante que a do próprio artista, diz Claus Clüver, “já que a

intertextualidade é percebida por meio do acesso às pré-leituras durante a ‘descoberta’ do novo ‘texto’ (CLÜVER apud OLIVEIRA, 2011, p.312). A fronteira entre texto e os estudos da imagem tornou-se algo tênue, a ponto de não se saber precisar a que área pertença a obra, se da Literatura ou se de alguma outra relacionada às Artes, visto que muitos especialistas da cadeira de Letras desenvolverem projetos que dialogam com as Artes-plásticas, com o Cinema, com a Música, assim como o caminho contrário também se tornou uma prática comum. Essas relações intersemióticas foram se intensificando na medida em que adventos como a tipografia de Gutenberg e a era da reprodutibilidade técnica²⁰ através da fotografia e do cinema, impulsionou a criatividade na propaganda do início do século XX, com o amplo uso de efeitos gráficos e caligráficos. Nesse sentido, é enganoso pensar que a fase concretista tenha impulsionado ao empirismo entre Literatura e Artes-plásticas, já que tal fusão não tenha ocorrido somente a partir do concretismo, visto que em 1914, portanto bem antes, a colagem futurista em papelão *Manifesto intervencionista* de Carlo Carrà prova que a prática dessa dialética já ocorria, assim como o livro construtivista *Die Scheuche* (O espantalho) de Kurt Schwitters e Theo van Doesburg de 1922, onde formas tipográficas eram retratadas como personagens. Ainda, as experimentações com textos e imagens visuais na conformação de poemas como ocorreu com os concretistas, foi antecedida em muito por autores que, de forma isolada, se motivaram a tais experiências, como é o caso do poeta alemão Arno Holz, ainda no século XIX, que utilizou de uma tipografia completamente fora do padrão convencional, omitindo caixas-altas e pontuação, variando o espaçamento de palavras para indicar pausas e o uso de múltiplos sinais de pontuação para dar ênfase (MEGGS & PURVIS, 2009, p.321), artifícios que seriam muitíssimo usados no século seguinte em movimentos como o futurismo, o dadaísmo, o construtivismo e o concretismo.

A autora Maria do Carmo de Freitas Veneroso destaca em sua obra *Caligrafias e Escrituras* que, *Un coup de dés*, poema de 1897 escrito por Stéphane Mallarmé, é a obra considerada como o grande marco na literatura ocidental e que “reatou os vínculos arcaicos entre palavra e imagem” (VENEROSO, 2012, p.88). A autora cita à Anne-Marie Christin:

Tudo mudou no pensamento ocidental da escrita com o “Coup de dés” de Mallarmé. Pela primeira vez na história, nós como herdeiros do alfabeto tomamos consciência do fato de que não dispunhamos simplesmente, com esses signos, de um meio mais ou menos cômodo de transcrever graficamente nossa fala, mas de um instrumento complexo, duplo, ao qual era suficiente reintegrar a parte visual -

²⁰ BENJAMIN, W. *A Obra de arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica*.

espacial - da qual ele havia sido privado, para restituir-lhe sua plenitude ativa de escritura. (CHRISTIN apud VENEROSO, 2012, p.88).

Veneroso lembra ainda em uma citação à Christin que a revolução de Mallarmé deveu-se a algumas outras reviravoltas no século XIX, como a descoberta de que os hieróglifos egípcios também eram signos fonéticos, algo até então admitido somente ao alfabeto; o aperfeiçoamento e desenvolvimento da arte tipográfica inserida à publicidade; e sobretudo, a influência de Édouard Manet, provocando em Mallarmé “a poesia plástica”. Para Anne-Marie Christin, "Mallarmé iria buscar aí a inspiração e o impulso de uma nova arte literária, da Obra pura" (CHRISTIN apud VENEROSO, 2012, p. 88). Acrescenta Veneroso a partir da página noventa e um de sua obra que Augusto de Campos considerou o poema de alta relevância para o processo de interação entre escrita e imagem, permitindo uma transição da organização linear e tradicional para àquilo a que chamou de “estrutura”, rompendo com o silogismo monótono para o dinamismo dialético entre texto/imagem e consagrando o processo de associação de imagens. Para Hugh Kenner o procedimento de Mallarmé no poema está para a arte como a fissão nuclear está para a física (KENNER apud VENEROSO, 2012, p.92).

O aperfeiçoamento dos meios de comunicação do homem, primeiramente através dos desenhos rústicos nas cavernas, depois, através dos códigos linguísticos como os hieróglifos egípcios e a escrita suméria, avançando para as construções alfabéticas dos fonemas e monemas, impeliu os estudiosos a observar a maior complexidade dos processos linguísticos na medida em que as artes conduziram a “palavra” às esferas intersemióticas. O conceito de *écriture* proposto por Roland Barthes, lembra Veneroso, apoia-se não na função da linguagem, mas na desfuncionalização, visto que explora não as riquezas infinitas do texto, mas seus pontos de resistência, ampliando seu significado além de suas funções. Mais adiante, a autora concorda com Derrida, que considera não haver imutabilidade do texto, já que a linguagem não tem um sentido absoluto, pois toda ela é contextual, conferindo à própria palavra um sentido relacional, não absoluto, definindo-se diante da presença de outras palavras. Para Maurice Blanchot há dois tipos de palavra: a palavra em estado bruto (essencial) e a palavra que representa, que ensina, que descreve, que narra. Importa para este estudo a palavra bruta, que na verdade “a palavra em estado bruto nada tem de brutal. O que ela representa não está presente” (BLANCHOT apud VENEROSO, 2012, p.43). A autora ressalta que, para Blanchot, “o pensamento é fala pura”, ou seja, bruta, essencial. O pensamento é a ideia, portanto, antecede ao idealizado, contrariando a lógica logocêntrica, visto

(...) que a linguagem do pensamento é, por excelência, a linguagem poética, e que o sentido, a noção pura, a ideia, devem tornar-se preocupação do poeta, sendo isso somente o que nos liberta do peso das coisas, da informe plenitude natural. “A poesia, perto a ideia”. (BLANCHOT apud VENEROSO, 2012, p.44).

Do mesmo modo a linguagem poética como linguagem do pensamento (ideia), segundo Blanchot, respalda-se com a reflexão de Ulisses Carrion na obra *A nova arte de fazer livros*. Para este último “a linguagem transmite ideias, ou seja imagens mentais”. A observação de Carrion, por sua vez, conecta-se com o conceito de imaginação própria, desenvolvido por Wunenburger.

Há de se considerar um outro incremento que acirra e dificulta as observações sobre um determinado texto, pois “a intenção do autor não pode ser aceita incondicionalmente” (VENEROSO, 2012, p.41). Quanto mais se o texto estiver integrado a algum suporte além de uma mera folha de papel ou dialogando com outros objetos, como uma ilustração, uma escultura, ou alguma instalação artística.

A “poesia plástica”, proposta de construção poética inspirada por Manet à Mallarmé, comprova a íntima relação entre a imagem visual e a construção do texto. Nesse sentido, essa “montagem” entre texto e desenho, Serguei Eisenstein conceitua como sendo uma *colisão*, “Concepção segundo a qual, de dois fatores determinados, surge um conceito.” (CAMPOS, 1994, p. 159).

Esse procedimento tornou-se um “modus operandi” de Mallarmé na produção de poemas da chamada “Obra pura”, como ocorrera com o poema *Prelúdio para a tarde de um fauno* de 1876, inspirado em telas de François Boucher (1703-1777), como bem lembra a professora Solange Ribeiro de Oliveira no seu artigo *Literatura, artes e mídias*. Destaca ainda como exemplo de escrita intersemiótica o poema *Noite Estrelada*, de Anne Sexton, inspirado no quadro homônimo de Van Gogh. Revela que o caminho contrário também é possível, como é o caso do episódio da *Divina Commedia* de Dante sobre a tragédia do amor adúltero de Francesca da Rimini e Paolo Malatesta, desdobrada em recriações de Gustave Doré e Jean Dominique Ingres, no século XIX. Mais tarde, a releitura do episódio será retratada por Auguste Rodin em forma de escultura, *O Beijo* (1889). Na obra, Rodin subverte a atmosfera de culpa e expiação evocadas nas obras de Doré e Ingres, destacando o êxtase dos corpos entrelaçados dos amantes.

As relações intersemióticas foram mais estreitamente estudadas pela professora Aurora Gedra Ruiz Alvarez em seu artigo *A pintura e o poema*, no qual ela analisou a obra *Cape cod evening* de Edward Hopper, um óleo sobre tela de 1939, transposta para um poema de mesmo

nome do autor português Joaquim Manuel Magalhães. A autora demonstra como as duas obras estabelecem relações de equivalência discursiva no processo de transposição, visto ressaltar Alvarez que a imagem na pintura é captada pelos sentidos (imagem visual) e no poema ela é imaginada (imagem mental). Ainda, segundo a autora, na primeira o objeto de enunciação é mais explícito, enquanto que na segunda ele é menos explícito, ocorrendo uma ausência evocada a partir da experimentação verbal.

Em suma, pode-se considerar que tanto os elementos pictóricos estão estreitamente relacionados à questão do aspecto figurativo inscrito na imagem da representação literária e na imagem da representação visual, bem como se aceita que os elementos narrativos estejam presentes nas convenções estéticas das duas artes. Ambas as imagens, da literatura e da pintura, contam uma história, isto é, traduzem uma narração que contém significados intrínsecos ou de conteúdo apreendidos no processo hermenêutico. (ALVAREZ, 2011, p. 415 e 416).

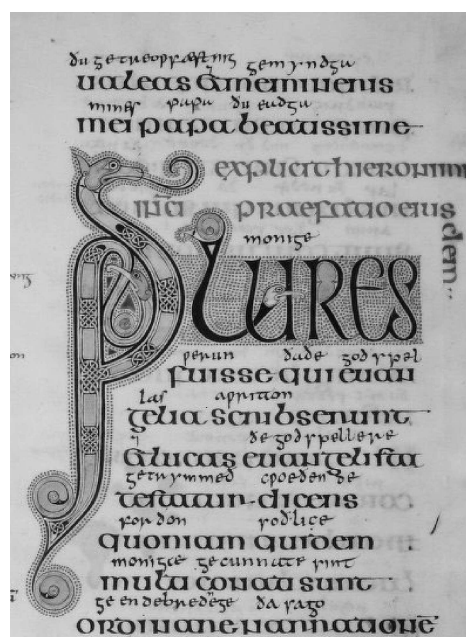
Alvarez destaca o conceito de “écfrase” (gr. *ékphrasis*) proposto por Claus Clüver que é a “verbalização de textos reais ou fictícios compostos em sistemas não-verbais”(CLÜVER apud ALVAREZ, 2011, p. 420), em outras palavras, é a descrição de uma obra de arte no âmbito da representação e da mimese. Para Alvarez, o que há de comum nas duas obras de mesmo nome é o móvel desencadeador das imagens, que é o tema bucólico sob a ótica de um “realismo imaginativo”. Divergem, entretanto, nas figuras presentes na tela e no poema, assim como o olhar acerca do mundo de cada autor. Seguindo esse raciocínio, poder-se-ia dizer que o processo de criação de *Un coup de dés* de Mallarmé tenha a sua própria identidade, não sendo meramente uma transcrição de *Olympia*, *do Déjeuner sur l’herbe*, *do Balcon* de Manet. O que, de fato, Mallarmé procurou, salienta a professora Maria do Carmo Veneroso, foram os elementos tipográficos e os espaços em branco que deram fluidez e visualidade ao poema, tornando-se um elemento estruturador, fazendo com que *Un coup de dés* não seja o mesmo poema caso suprimidos os elementos visuais. Pedroso Júnior em seu artigo *Ut Pictura Poesis* evoca a fala de Hal Foster acerca da arte pós-moderna e suas características, as quais foram, em muito, influenciadas pelas inovações de Mallarmé:

(...) a arte pós-modernista está preocupada não com a pureza formal dos objetos artísticos tradicionais, mas com a “impureza” textual - as interconexões de poder e do conhecimento nas representações sociais. É nesses termos que o objeto de arte - de fato, o campo da arte - mudou, na medida em que o velho decoro iluminista de formas distintas de expressão (visual *versus* literária, temporal *versus* espacial), enraizado

em áreas separadas de competência, já não é mais obedecido. E, com essa desestruturação do objeto e de seu campo, surgiu um descentramento do sujeito, tanto em relação ao artista quanto ao público (FOSTER, in: PEDROSO JÚNIOR, 2011, p.254.).

No futurismo, movimento impulsionado por Filippo Marinetti, o autor lançou mão de recursos tipográficos para redigir (desenhar) alguns poemas entre 1915 e 1919, seguindo na esteira de Carlo Carrà com obra de 1914. Nesse sentido, o concretismo com sua linguagem própria, no que se refere à relação texto-ilustração, promoveu a interação entre aquelas duas áreas do conhecimento, Literatura e Artes-plásticas, já que relacionar desenho e palavra é uma prática que ocorre desde a antiguidade. Os mais antigos registros escritos são tabuletas pictográficas dos sumérios, encontrados na cidade de Uruk e que datam de c.3.100 aC (MEGGS & PURVIS, 2009). A utilização de um código, moldado em signos linguísticos é comprovado com os hieróglifos egípcios e a decifração da Pedra de Roseta, ou ainda nas impressões do Alcorão ou nas práticas dos monges copistas que além de registrarem as escrituras, costumavam desenhar pequenas iluminuras às margens das páginas nas quais trabalhavam. É notável o trabalho realizado no século VII pelo bispo Eadfrith. Com a influência da arte celta, o bispo escreveu o *Lindisfarne Gospels* (Evangélicos de Lindisfarne), nos quais eram realizados belíssimos trabalhos de ilustração de grandes capitulares que preenchiam quase que toda a página (MEGGS & PURVIS, 2009, p.321).

Figura 4: Página de *Lindisfarne Gospels*.



Fonte: <https://www.google.com/search>

A riqueza do imaginário dos monges copistas da Idade Média e que se prolonga na Renascença é devida ao fato de que “a expressão linguística é acompanhada de uma imagem visual que a ilustra ou a reforça (caligrafias figurativas, iluminuras, emblemas, divisas e brasões etc.)” (WUNENBURGER, 2007, p.30). Ainda segundo Wunenburger, o imaginário religioso monoteísta, em especial o do cristianismo, “recorre a uma veneração cültica das Santas Escrituras (a Bíblia), embora desenvolva um maciço programa de representações visuais que desemboca no triunfo da pintura, primordialmente religiosa, depois profana” (2007, p.30). Lembra, o filósofo, a fórmula de Horácio, *Ut pictura poesis*, a poesia assemelha-se a uma pintura, o que estreita a relação verbo-icônica, permitindo dizer-se o contrário, a pintura assemelha-se a poesia. Em outras palavras, “ou a retórica das imagens tem a arte pictórica como modelo, ou, em sentido contrário, a expressão gráfica é encarregada de traduzir a poética de um texto” (2007, p.30).

A herança pragmática de Mallarmé estendeu-se até os dias atuais nos quais muitas obras seguiram pelos caminhos do empirismo imagético. Entretanto, a Literatura Infantil parece fazer parte de tais experimentos com a palavra de forma pioneira. À semelhança da “estrutura” produzida por Mallarmé, tomando-se emprestado o termo utilizado por Augusto de Campos, Lewis Carroll em *Alice no País das Maravilhas* de 1866, fez algo fora dos padrões da época com o texto no qual forma o rabo de um camundongo.

Figura 5: Imagem de *Alice no país das maravilhas*.

“Fury said to
a mouse, That
he met
in the
house,
“Let us
both go
to law :
I will
prosecute
you.—
Come, I'll
take no
denial ;
We must
have a
trial :
For
really
this
morning
I've
nothing
to do.”
Said the
mouse to
the cur,
“Such a
trial,
dear sir,
with no
jury or
judge,
would be
wasting
our
breath.”
“I'll be
judge.”
Said
Fury,
“I'll be
jury ;
I'll be
counsel
and
counsel
and
counsel.”

Não se sabe com exatidão se a arte no texto é de responsabilidade do próprio Carroll ou se a iniciativa foi do não menos importante para o sucesso do livro, o ilustrador John Tenniel ou ainda se resultado de uma experimentação gráfica do editor. Segundo a biografia de Carroll feita por Cohen, o autor “...discutiu, pessoalmente e por carta, os detalhes da produção” (COHEN, 1998, p. 164) com Tenniel. O fato é que tal imagem rendeu uma aclamação tanto literária quanto no que se refere ao design à época, sendo um dos marcos pioneiros para o empirismo de movimentos da arte moderna, antecedendo a Mallarmé em seu criativo poema.

As onomatopéias, as capitulares estilizadas, as variações de tamanho dos caracteres em uma mesma página, tudo faz parte do universo da imagem através da manipulação da palavra escrita, grafada.

2.5 DA IMAGEM, DA IMAGINAÇÃO, DO IMAGINÁRIO

Vale traçar aqui um paralelo entre imagem, imaginação e imaginário, visto que o homem primitivo, na busca pela sobrevivência, considerou que as imagens retratadas nas suas cavernas lhes dariam poder de domínio sobre o ato desenhado. Explica Jean-Jacques Wunenburger em *As formas de expressão do imaginário e as estruturas paradoxais da linguagem simbólica das imagens*, que as imagens são representações do imaginário e, por sua vez, são consequências da imaginação do indivíduo ou de toda uma coletividade.

Imagens, imaginação e imaginário. A geografia mental do imaginário, essa organização mental na vida de espírito e na vida dos homens, condiciona, de certa maneira, as formas de expressão. As imagens no exterior da vida de espírito condicionam as paisagens culturais do imaginário que irá, por sua vez, alimentar os mitos e ritos das religiões e que tornará possível a diversidade das artes, da dança, do cinema. Trata-se de uma imensa esfera subjetiva e objetiva, interior e exterior, psicológica e cultural. (WUNENBURGER, 2013, p. 313).

Wunenburger acrescenta que a imaginação é “...uma projeção pelo sujeito da significação de um objeto. Somos nós que atribuímos essa significação. Logo, podemos dizer que o imaginário aqui tem uma relação livre com o simbolizado” (WUNENBURGER, 2013, p.218.). Dessa observação do filósofo, comparo o simbolizado retratado na imagem pintada na caverna pelo artista primitivo com a flor e a rama elaboradas pelos artistas japoneses e chineses. Corresponde ao processo mágico que, através da imaginação, transporta do irreal para a

realidade, da coisa impressa para a coisa ensimesmada. Para o homem primitivo essa magia é ainda mais profunda, visto tratar-se de uma premonição, uma profecia das coisas que irão suceder. Wunenburger & Araújo demonstram que a relação entre o real e o irreal é bastante tênue, tangenciando o concreto com o abstrato;

A passagem à abstração, mediante a imaginação, dá-se pela representação da realidade. A imaginação, ao construir esta representação do real, tem que operar de acordo com o modelo matemático, isto é, tem que ser rigorosamente precisa e exata: Esta imaginação é capaz de reconstruir o conjunto, quando ela conhece o pormenor do real. Porém, a imaginação, para melhor construir esta representação, tem que se sentir motivada e inquieta. (WUNENBURGER/ARAÚJO, 2006, p.72).

Nesse sentido, percebo que a relação imagem, imaginação, imaginário está intimamente ligada à *percepção* do homem pelo que está ao seu redor. É o seu conhecimento de mundo que permeia alterações em seu imaginário. A filosofia, assim como outras áreas do conhecimento, como a psicologia e a antropologia, estuda o tema *imagem* no âmbito da *percepção* humana. Entenda-se por *percepção* o processo mental que organiza os estímulos visuais em uma constante, ininterrupta, elaborando e interpretando-os, o que significa ir além da função fisiológica do mecanismo do olho, esclarece Fayga Ostrower (1998, p.72). Portanto, quando observo um objeto, ou testemunho uma cena, ou ainda procuro idealizar algo que alguém esteja falando, e não compreendo, isso quer dizer que não estou percebendo o objeto ou a cena ou a ideia. Quando vejo não significa que eu esteja entendendo, percebendo. Perceber envolve os processos de interpretar e compreender. Nem sempre compreendo o que enxergo. Isso depende de um estado de coisas que envolve o meu “conhecimento de mundo”, minha memória, o arquivo mental que trago comigo desde a tenra infância, as imagens registradas nesse arquivo é que irão construir o objeto ou a ideia (ideia no sentido de conceito), como por exemplo, quando observo um automóvel e percebo tratar-se de um veículo. Mas, o entendimento de que um veículo é um automóvel é uma noção limitada. Há diversidades de veículos que certamente desconheço e que talvez não os identifique como tal, se não houver alguém que os esclareça para mim. Reconhecer, identificar, interpretar, compreender, enfim, perceber, isso tem a ver com o momento histórico em que vivemos. Um automóvel transportado numa suposta máquina do tempo para os remotos anos da pré-história, causaria estranheza aos observadores que teriam dificuldades em identificá-lo como tal. Se transportado para períodos mais próximos, quando já se conhecia a utilidade da roda, muito provavelmente demandaria algum tempo para compreender do que se trata, mas poderiam deduzir tratar-se de algum veículo, dada a sua

mobilidade através das rodas. O mesmo não aconteceria com um helicóptero, objeto idealizado pela primeira vez por Leonardo Da Vinci.

A percepção está ligada aos nossos sentidos, o que quer dizer que ela extrapola a visão. Aquele acervo mental a que me referi pode perfeitamente reter informações acerca de um perfume utilizado por meu avô ou o sabor de um quitute que minha avó preparava. Pode ainda trazer latente no meu inconsciente alguma lembrança de uma cantiga que ela cantava enquanto procurava acordar-me e que pode mover minhas emoções quando me faço lembrar. São “marcas” a que se refere Suely Rolnik em seu texto *Pensamento, corpo e devir*, quando um estímulo a qualquer sentido da percepção humana, auditiva, olfativa, visual ou degustativa traz à lembrança do indivíduo coisas que estavam arquivadas em seu acervo mental. Para identificar esses estímulos da percepção. Segundo Ostrower:

(...) a percepção focaliza seletivamente alguns estímulos, selecionando-os segundo critérios pessoais que permanecem largamente inconscientes, ainda que não excluam o consciente. Concomitantemente, as sensações geradas pelos estímulos são elaboradas em termos de conteúdos emocionais e intelectuais. É preciso ficar claro que tais conteúdos estão presentes e fazem parte integrante do ato da percepção. Ou seja: não há uma sequência cronológica, não são coisas separadas que acontecem, de primeiro percebemos e depois interpretamos certos conteúdos. O próprio perceber já traz estes conteúdos emocionais e intelectuais. E ainda concomitantemente, além de perceber e interpretar os conteúdos, também vivenciamos nossas interpretações. (OSTROWER, 1998, p.72).

Por esse motivo, me emociono ao lembrar da cantiga de minha avó. A percepção está intimamente ligada à imagem que, por sua vez, envolve a relação de afeto que me liga àquela imagem. É ela, a percepção, que irá definir a imagem, interpretando-a e compreendendo-a. Será, por isso, a base nas análises de muitos filósofos e estudiosos, como David Hume, John Locke, Immanuel Kant, Jean Paul Sartre etc...

Para Gaston Bachelard, entretanto, o estudo dos fenômenos relacionados à imagem, estarão limitados à percepção, à memória e à forma se a imagem não propuser outra imagem, ou induzir a uma cadência de imagens, limitando a “ação imaginante” (BACHELARD, 1993, p.9.). Para o filósofo, o valor de uma imagem é medido pela extensão da sua “auréola imaginária” e, é graças ao imaginário que a imaginação é essencialmente aberta e evasiva. Em Bachelard, o movimento da imagem é mais importante que a forma da imagem percebida. Uma

imagem acabada, estável, acaba por cortar as “asas da imaginação”²¹ (1993, p.10.). É aquilo que Georges Didi-Huberman considerou como relevante para o dinamismo da imagem no âmbito da observação do receptor, ao chamá-la de “obra aberta”, quando a “experiência” individual pressupõe “diferenças” ao se observar imagens:

Há, portanto, uma experiência. (...) Há uma experiência, logo há experiências, ou seja, diferenças. Há, portanto, tempos, durações atuando em ou diante desses objetos supostos instantaneamente reconhecíveis. Há relações que envolvem presenças... (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.66).

Entendo que, desse modo, a imaginação extrapola a memória, vai além do acervo mental do indivíduo e de sua percepção. Perceber o objeto, portanto, está ligado ao “conhecimento de mundo” e a experiência que o indivíduo teve com o objeto, em uma palavra, afeto, termo que, na psicologia, é carregado de complexidades, o qual me debruçarei mais adiante. Para Didi-Huberman, entre o objeto e o receptor existe exatamente o “entre”, algo com que devemos nos inquietar.

Há apenas que tentar dialetizar, ou seja, tentar pensar a oscilação contraditória em seu movimento de diástole e sístole a partir de seu ponto central, que é seu ponto de inquietude, de suspensão, de entremeio. É preciso voltar ao ponto de inversão e de convertibilidade, ao motor dialético de todas as oposições. É o momento em que o que vemos justamente começa a ser atingido pelo que nos olha - um momento que não impõe nem o excesso de sentido (que a crença glorifica), nem a ausência cínica de sentido (que a tautologia glorifica). É o momento em que se abre o antro escavado pelo que nos olha no que vemos. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 77)

Vê-se que, diante do que acabei de expor acima, os estudos acerca da imagem envolvem complexidades que vão além do objeto em si.

Os estudos sobre o tripé *imagem*, *imaginação*, *imaginário*, resultaram em alguns conceitos acerca dos dois termos lexicais oriundos da palavra *imagem*. Para Bachelard, o vocábulo que corresponde à *imaginação* não é *imagem*, é *imaginário* (BACHEARD, 1993, p.9.).

Wunenburger procurará dar uma distinção para as duas variações lexicais de imagem. Segundo ele, o mundo das imagens foi por muito tempo associado à palavra *imaginação*, cujo significado seria a capacidade de se criar e utilizar imagens. Entretanto, a palavra *imaginário*,

²¹ “alas a la imaginación” tradução minha.

que é entre outras definições o estudo das propriedades e efeitos de produções imagéticas, acabou por suplantando o nome anterior, talvez porque o termo *imaginação* seria entendido como faculdade psicológica. Na busca do conceito de *imaginário*, nitidamente uma preferência de Wunenburger, ele irá citar J. Thomas, para quem o imaginário é “um sistema, um dinamismo organizador das imagens, que lhe confere uma profundidade ao vinculá-las umas às outras” (WUNENBURGER, 2007, p.14.). Lembrará também de C.C. Dubois, que dirá que o imaginário é “o resultado visível de uma energia psíquica, formalizada tanto no nível individual como no nível coletivo” (WUNENBURGER, 2007, p.14.). Concorda que a versatilidade criativa do imaginário está em algumas imagens capazes de mobilizar efeitos próprios por possuírem uma força **intrínseca**²², assim como no poder de animação da imaginação. Aqui está, basicamente, seu desacordo em relação a concepção de Sartre que considerou os pressupostos de David Hume, para quem as percepções mais fortes estão na esfera das *impressões* e as de cunho mais fraco chamou-as de *ideias*, as quais para Sartre são imagens. Ao categorizar a *imagem* como uma “percepção fraca”, este último reduz sua capacidade, ao dizer: “Formar uma ideia de um objeto e formar uma ideia, simplesmente, é a mesma coisa, com o fato de se referir a um objeto sendo apenas para a ideia uma denominação **extrínseca**²³, da qual ela não carrega, em si mesma, nenhuma marca, nenhum traço” (SARTRE, 1996, p.17.). Wunenburger complementa defendendo o potencial da imagem ao dizer que o imaginário é

...um conjunto de produções mentais ou materializadas nas obras, com bases em imagens visuais (quadro, desenho, fotografia) e de linguagem (metáfora, símbolo, narrativa) que formam conjuntos coerentes e dinâmicos, que provêm de uma função simbólica entendida como uma superposição de sentidos próprios e figurados. (WUNENBURGER, 2007, p.11).

Apreende-se então que o imaginário está mais ligado à questão das percepções do que das concepções abstratas. Ainda, sob a ótica de Hume, Wunenburger considera a imagem uma *impressão* ao invés de uma *ideia*, diferente de Sartre. O filósofo faz menção à análise de H. Védrine quando diz que, se por um lado, o imaginário é compreendido como um tecido de imagens passivas e neutras, por outro, a imaginação é investida de propriedades criadoras. Ostrower afirma que sendo o homem um ser criativo por natureza, ele usará de toda a sua capacidade criativa para buscar entender as coisas. Ele está, continuamente, criando contextos na percepção, focalizando os eventos ao seu redor, processando-os e extraindo-lhes um sentido.

²² Grifo meu.

²³ Grifo meu.

Retomo o exemplo do automóvel. Ao observar o carro, meu cérebro cria imediatamente um contexto. Ele vasculha no meu *arquivo mental* aquilo que define um automóvel e identificando-o me permite afirmar: “Sim! Isto é um automóvel.” Entretanto, se o mesmo veículo estivesse, hipoteticamente, diante de um homem pré-histórico, seu cérebro tentaria enquadrá-lo dentro de um contexto através do vasculhamento de seu *acervo mental*. Não conseguindo identificar o objeto, o cérebro pré-histórico trataria de conceber outro contexto, e mais outro, e mais outro, até que, findando as possibilidades, o objeto geraria uma confusão mental sobre o homem pré-histórico. Do mesmo modo, transportado o veículo para um período posterior na história, em que o Homem tendo já o conhecimento da roda, é possível que em um primeiro instante o cérebro do observador, em um primeiro contexto, não fosse capaz de identificar o objeto. Entretanto, processando contextos, é provável que ele registrasse o automóvel como sendo um veículo, mais sofisticado que uma carroça ou carruagem, visto que através de um contexto na sua percepção ele alinhasse as rodas do automóvel como algo que dê mobilidade, exatamente como ocorre com carroças e carruagens. Nesse sentido, entende-se que o ato da *percepção* ao criar contextos é um ato criativo que envolve “sensibilidade, imaginação e inteligência”, diz Ostrower (1998, p.76).

A *percepção* é, antes de tudo, uma via que conduz a momentos criativos, milagrosos, capaz de se retroalimentar, ampliando a capacidade individual de criar contextos, pois as experiências e as interpretações que damos às coisas “irão sedimentar-se em nosso íntimo ser, gerando novas expectativas e desdobrando nossa capacidade de intuir sobre novos contextos que abrangem relacionamentos sempre mais complexos.” (OSTROWER, 1998, p.76). Desse modo, o horizonte de nosso mundo interior se amplia, nos transformando e nos permitindo crescer na vida, conclui a autora. Percebo que, para Ostrower, a *percepção* é tratada como algo que motiva a imaginação, indo além do conceito de Bachelard no qual considera ele ser a *percepção* apenas uma observação de uma imagem, sem que esta tenha a capacidade de aludir a uma sequência de outras imagens.

Do que acabei de expor e relacionando com a análise de H. Védriani (o imaginário é compreendido como um tecido de imagens passivas e neutras e a imaginação é investida de propriedades criadoras), proponho o estreitamento da relação de que o *imaginário* está para o *arquivo mental*, assim como a *imaginação* está para a *percepção*.

As nuances que permeiam as discussões sobre as variações lexicais de *imagem* podem pender para a palavra *imaginação* em detrimento da palavra *imaginário*. Embora Wunenburger privilegie o uso da palavra *imaginário*, cujo significado para ele é mais abrangente, percebi que não descartou o uso da palavra *imaginação*. Tanto assim que, na obra do filósofo em parceria

com o psicólogo Alberto Filipe Araújo, discutiu-se sobre os efeitos práticos da imaginação na vida do homem. No texto, os autores discorrem sobre aquilo que Jean-Château chamou de *imaginação criadora*, o que explicaria o efeito “mágico” das pinturas rupestres do paleolítico. Para Wunenburger & Araújo a imaginação é um ato mágico, um encantamento capaz de materializar o objeto em que se pensa. Essa magia está ligada ao movimento da imagem descrito por Bachelard. Avaliam que existe no ato da imaginação “qualquer coisa de engenhoso e de infantil, uma recusa de considerar a distância e as dificuldades” (WUNENBURGER/ARAÚJO, 2006, p. 63 e 64). Tal afirmativa coaduna com os estudos de Arnold Hauser sobre o homem paleolítico, visto que para o homem daquele período pré-histórico a arte antecede à materialização do objeto, pois, segundo os pesquisadores, “[...] Mediante essas ordens, os objetos obedecem. Eles aparecem”. (2006, p.63 e 64).

As considerações acerca da importância da imagem em movimento (Bachelard), levou-me a aprofundar a discussão no que se refere às variáveis que permeiam os fenômenos relacionados à imagem e, conseqüentemente, ao imaginário. Tanto na convicção do homem primitivo pela captura da presa através de pinturas rupestres, assim como na percepção de mundo a que as crianças podem acessar mediante a iniciação da alfabetização através de imagens (assunto abordado no último capítulo desta tese), é fácil constatar que os aspectos da imagem são bastante complexos e requerem estudos mais aprofundados. Indo mais além, verifiquei que a imaginação contém a capacidade de preencher os espaços vazios (Eco, Iser), os espaços em branco, condicionando-o às possíveis interpretações. Como enfatiza Oliveira “A alfabetização visual proporcionaria à criança não apenas uma leitura melhor, mas também valorizaria a importância e a beleza das letras, dos espaços em branco, das cores, da diagramação das páginas e da relação entre **texto e imagem**.²⁴” (OLIVEIRA, p.29.). Essa condição, que aguça os sentidos e aperfeiçoa a imaginação, provocando o enriquecimento do imaginário num aspecto mais amplo, encontra respaldo em Wunenburger que considera o imaginário como um mundo de representações complexas, visto estar fundado em uma dinâmica criativa e plena de riqueza semântica proporcionada pelo sistema imagens-textos, que permitem uma gama indefinida de interpretações, sem contar a sua importância para a vida individual e coletiva (WUNENBURGER, 2007, p.12.).

²⁴ Grifo meu.

2.5.1 Texto x imagem

A relação entre texto e imagem muitas vezes, entretanto, predispõe querelas entre os setores das artes. Foi Leonardo da Vinci quem inaugurou essa discussão entre pintores e escritores, ressalta o Doutor Professor Neurivaldo Campos Pedroso Júnior da Universidade Federal do Rio Grande do Sul em seu artigo *Ut Pictura Poesis* : Pedroso Júnior narra que Da Vinci defendia a ideia de que Pintura e Escultura eram artes teóricas, buscando extraí-las do rótulo de artes mecânicas, assim compreendidas até o Renascimento. Relata que Da Vinci comparou a Pintura e a Poesia, procurando atestar a superioridade da primeira sobre a segunda e as demais formas de arte

[...]pois, seguindo uma concepção de arte como representação fiel do real, a Pintura levaria vantagem, uma vez que as imagens utilizadas por ela chegariam, por meio da visão, de forma mais rápida e eficaz ao nosso cérebro. A Literatura, por outro lado, também colocaria as imagens diante dos nossos olhos, mas, por outra via, não tão direta e eficaz quanto a Pintura: pela **imaginação e, por conseguinte, pela memória**²⁵. (PEDROSO JÚNIOR, 2011, p.241).

A postulação de Leonardo da Vinci quanto à supremacia da Pintura sobre a Literatura ajuda a compreender a intensa relação entre o homem do paleolítico e a imagem que o remetia ao universo da cena da caça, imergindo-o naquela realidade e resgatando da pintura o efeito prático do ato: o abate do animal e a sobrevivência da espécie humana. Em contribuição à tese de Da Vinci, a autora Fayga Ostrower constatou o impressionante poder de comunicação das formas não-verbais. Entenda-se por não-verbais, aquelas linguagens da arte que se articulam por meio de formas como a pintura, a escultura, a música, a dança, a arquitetura, a fotografia, etc. Em distinção, a linguagem pré-verbal tende a evoluir para a fala, para a verbalização. Denota algo anterior ao uso da palavra. Ao contrário, a linguagem não-verbal estará sempre ligada a forma, por isso ela será formal, de formas. Em sendo formas, jamais se colocam anteriores a verbalização, pois de modo algum serão verbalizadas. Décio Pignatari considera, em sua obra *Semiótica e Literatura*, que a palavra falada está alocada entre os signos icônicos (PIGNATARI, 2004, p.114), com base na teoria de Charles Sanders Peirce²⁶ em sua *Semiótica*,

²⁵ Grifo meu.

²⁶ Peirce teoriza sobre conceitos semióticos em que o signo é tratado sempre no âmbito de tricotomias que ele considerou primeiridade/secundidade/terceiridade que, respectivamente, conduzem a outras tricotomias como: ícone/índice/símbolo; representante/objeto denotado/interpretante. Peirce rompe com o conflito entre “forma” e “conteúdo” ao acrescentar o “interpretante” (PIGNATARI, 2004). Já Saussure trata o signo com base nas

na qual este último apresenta conceitos tricotômicos, sendo um deles o de Ícone, Índice e Símbolo, em que o primeiro se assemelha ao objeto, podendo ser reconhecido como tal. Na concepção de Pignatari, portanto, as onomatopeias, assim como a palavra falada, são ícones verbais. O Índice tem uma relação sensorial com o objeto, sugerindo causalidade e indicando seu significado, por exemplo, o índice pluviométrico de uma região indica a quantidade de chuvas em determinado período de tempo. O Símbolo segue a uma convenção grafada que, no caso da palavra escrita, podem variar entre as línguas e possuírem sentidos iguais ou semelhantes. Mas os símbolos podem ser não-verbais, como é o caso da cruz em algumas religiões, da Estrela de Davi para os judeus, das bandeiras, etc. Para Ostrower, as palavras atingem outras áreas de nossa consciência, como o raciocínio, pois trata-se de algo conceitual. Já as formas dirigem-se aos sentimentos e aos valores íntimos pessoais. Elas necessitam ser vistas e ouvidas pois seu conteúdo expressivo se comunica em um contexto vivencial maior, indo além do nível das informações intelectuais pré-verbais, explorando mais os sentimentos e memórias, ritmos internos e equilíbrio. Ostrower exemplifica a limitação da linguagem pré-verbal fazendo a seguinte pergunta: “Como descrever ou explicar o azul?” (1998, p.258). É o que podemos saber sobre ele e não o que percebemos dele ao tentar defini-lo. Ainda, em defesa da forma, atenta a autora que todos os processos criativos advêm do “pensar imaginando”, o que ocorre através das formas. Jacques Monod, Prêmio Nobel de medicina e biologia molecular atestou o seguinte:

...todos os cientistas deveriam ter plena consciência do fato de que suas reflexões internas não são verbais; representam um experimento pensado em termos de uma experiência imaginária, simulando através de formas as forças e seus efeitos recíprocos. Tudo isto de certa maneira corresponderia eventualmente a uma “imagem” visual...” (MONOD apud OSTROWER, 1998, p.259).

Wunenburger parece ratificar a afirmativa de Leonardo da Vinci quanto à tendência do pintor em exaltar a pintura em detrimento do texto. De fato, diz o filósofo:

Ora, nenhuma transcrição linguística pode substituir a unicidade do êxtase visual. Além disso, este coloca o sujeito numa posição de visão panorâmica, sinótica, na qual tudo ocorre, ao menos à primeira vista, de maneira instantânea, enquanto a imagem linguística permanece submetida à linearidade do discurso, à temporalidade do signo. (WUNENBURGER, 2007, p.28).

dicotomias significante/significante; eixo sintagmático/eixo paradigmático. Em Saussure, o significante está para a forma, assim como o significado está para o conteúdo (CARVALHO, 2008).

Entretanto, se por um lado, a imagem visual parece facilitar essa instantaneidade de compreensão como exemplificado por Hauser sobre a ação mágica do desenho para o homem pré-histórico, por outro lado, Wunenburger vai destacar alguns privilégios pertinentes ao texto, algo aparentemente incompreendido, ou pelo menos não observado por Da Vinci:

Em contrapartida, a expressão linguística, embora nos retire da imediata presença do mundo, revela-se de um uso mais flexível e universal do que a mera representação analógica perceptiva. A expressão linguística, fundada numa combinação de elementos articulados a um duplo nível (fonemas e monemas), permite uma criação indefinida de novos signos que não cessam de obedecer a regras operatórias (lógica, gramática etc.), assegurando assim uma constante renovação de imagens. (WUNENBURGER, 2007, p.29).

Se, em defesa da imagem visual através dos desenhos e das pinturas temos, por um lado, Leonardo da Vinci, por outro, já em defesa do texto, Flaubert demonstra-se completamente hostil diante da ilustração, transcreve Vera Casa Nova:

Enquanto eu for vivo, jamais serei ilustrado, porque a mais bela descrição literária é devorada pelo mais medíocre dos desenhos. No momento em que um tipo foi fixado a lápis, ele perde seu caráter de generalidade, aquela coincidência com mil objetos conhecidos que levam o leitor a dizer: “eu vi isso” ou “isso deve existir”. Uma mulher desenhada parece com uma mulher e ponto final. Então, a ideia está encerrada, completa e as frases são totalmente inúteis. Ao passo que uma mulher por escrito permite sonhar com mil mulheres. Logo, como se trata de uma questão de estética, recuso terminantemente qualquer tipo de ilustração. (FLAUBERT apud CASA NOVA, 2008, p. 40).

É notório que, para Flaubert, “O efeito literário de um texto pode ser destruído pelo recurso da ilustração.” (CASA NOVA, 2008, p.40). Por mais contraditório que possa parecer, ressalta Casa Nova, apesar de realista, Flaubert era avesso às fotografias, recusando-se ser fotografado ou retratado.

Mais amistoso ao desenho e à ilustração, Baudelaire, contemporâneo de Flaubert, via na relação texto-imagem visual uma estética favorável à literatura, como apresentei no tópico 1.4, *O devaneio na imagem*. Michelangelo e Delacroix eram “os poetas da dor humana”, considerava Baudelaire, que demonstrava interesse no processo criativo no universo da pintura (CASA NOVA, 2008, p.41). Ainda que tenha tido inclinação favorável à pintura, Baudelaire

reprovava sua ação mimética e representativa, não aceitando o termo “pintura natural” que a condicionava como verossímil, informa Vera Casa Nova.

Bachelard, parece, em parte, posicionar-se em favor de Flaubert, por achar que as palavras detêm um poder criador e dinâmico “(...)pois a imaginação é primordialmente expressividade, e essa expressividade tem sua feição mais acabada na forma literária, que Bachelard considera muito mais fecunda do que as expressões plásticas” (WUNENBURGER, 2007, p. 42). Em Bachelard, a palavra é detentora da capacidade de metáfora, condutora de uma “dinâmica polifônica”. No capítulo *Imaginação e movimento*²⁷ de sua obra *O ar e os sonhos*²⁸ Bachelard destaca a capacidade de movimento das imagens em cadência daquilo a que chamou de “imaginação literária”²⁹ e “imaginação falada”³⁰. Atuando na área da psique humana, Bachelard defende a pré-existência de representações imagéticas que pela afetividade irão organizar sua relação com o mundo exterior através de duas vias opostas. Sobre isso, Wunenburger comenta que,

...na primeira direção, o sujeito adquire pouco a pouco uma racionalidade abstrata ao inverter a corrente espontânea das imagens, depurando-as de toda sobrecarga simbólica; na segunda direção, ele se deixa arrebatar por elas, deformando-as, enriquece-as para fazer nascer uma vivência poética, atingindo sua plenitude no devaneio desperto (WUNENBURGER, 2007, p.18).

É, portanto, sob o viés da psicanálise freudiana que Bachelard vai situar “...as raízes da imaginação em matrizes inconscientes” (2007, p.18), visto que o poder da imaginação é capaz de deformar as imagens (imaginação fantasmática). Mas, ao contrário de Freud, em Bachelard as imagens não são recalçadas e sim, “...transformadas por uma consciência perceptiva em imagens novas ao contato dos elementos materiais do mundo exterior” (2007, p.19). Em seguida essas imagens se preencherão de novos significados. Na proposta cosmogênica do filósofo pré-socrático Empédocles³¹ que postulava sobre os elementos (terra, fogo, água, ar), Bachelard defende que tais imagens se enriquecem e se nutrem da simbologia dos quatro elementos que fornecem “hormônios da imaginação” fazendo com que o indivíduo cresça psiquicamente. Desse modo, a imaginação está constante e profundamente ligada ao inconsciente. Nesse sentido, Bachelard considera que, ao atentar única e exclusivamente para a forma da imagem e

²⁷ *Imaginación y movilidad*. Tradução minha.

²⁸ *El aire y los sueños*. Tradução minha.

²⁹ “*imaginación literaria*”. Tradução minha.

³⁰ “*imaginación hablada*”. Tradução minha.

³¹ Empédocles de Agrigento (484-421 a.C). Bibliografia disponível em http://www.filosofia.com.br/historia_show.php?id=17 Acesso em: 28/02/2017

não para o movimento da imagem, a psicologia torna-se incompleta. É através do movimento, portanto, da imaginação, que a psicologia poderá se desenvolver mais completamente, pois a imaginação concebe uma espécie de movimento espiritual, mais vivo, mais intenso e dinâmico. É a cinética da imaginação na qual as imagens em repouso devem ser colocadas de lado ao considerar a imaginação literária. Do mesmo modo, devem ser deixadas de lado aquelas imagens tradicionais e que servem somente para descrever ou que perdem sua “auréola” como exemplifica ele mesmo com a imagem de flores no herbário dos poetas. Para Bachelard, estas imagens perderam seu poder imaginário. É necessária a busca por imagens completamente novas, capazes de um lirismo ativo que renovem o coração e a alma, dando a essas imagens literárias “esperança a um sentimento, vigor especial a nossa decisão de ser uma pessoa, tonificam inclusive nossa vida física.”³² (BACHELARD, 1993, p.11). O filósofo afirma que é graças a essas imagens novas que somos vitalizados, desempenhando um importante papel na nossa existência e são responsáveis por fazer com que a literatura e o verbo ascendam a hierarquia da imaginação criadora.

Décio Pignatari comenta que a palavra escrita na forma de Literatura, se fortaleceu em fins do século XVIII e, no início do século XIX, o logocentrismo atingiu proporções incríveis com o avanço da tipografia, a fundação de diversos jornais e editoras, cujas tiragens alcançavam seus milhares. Mas, se o século XIX viu crescer, em progressão geométrica, o triunfo do texto, viu também o início de seu declínio ao aproximar-se o século XX. Diz Pignatari:

Assim, em esquemática sucessão, tivemos dos fins do século XVIII até nossos dias: a litografia, a fotografia, as estruturas metálicas (das pontes ao arranha-céu, passando pelas edificações em geral e a Torre Eiffel), o clichê, o fonógrafo, o cinema, o desenho industrial, o rádio, a televisão, a holografia. (PIGNATARI, 2004, p.114).

Acrescente-se à lista de Pignatari que remonta a meados da década de setenta, os videogames, os computadores, os *notebooks*, os *smartphones*, enfim, todos os objetos que permitem integração com a *InterNet* e os *hyperlinks* com suas sucessões de imagens. O teórico e poeta vê, de modo positivo, essa influência. Como um dos fundadores do concretismo no Brasil, ele considera que “A crise da palavra escrita não é senão a crise de um sistema sóico que se vê obrigada a conhecer seus próprios limites.” (2004, p.114). Considera que a crise foi

³² “esperanza a un sentimiento, vigor especial a nuestra decisión de ser una persona, tonifican incluso nuestra vida física.” Tradução minha.

libertária e criativa. Lembra que a Escola Russa, na figura de Jakobson, considera que a poesia é, em si, icônica³³.

2.5.2 Imagem e memória (a imaginação reprodutiva)

Vale ressaltar sobre a tese davinciana sua observação com relação a via pela qual a imagem atinge o receptor na Literatura. Se para Da Vinci a Pintura se sobrepõe a Literatura devido à agilidade de percepção da imagem (a forma), para os propósitos da minha tese, o aspecto mais importante está na relação da Literatura com a imaginação e o imaginário, dada a complexidade do processo interpretativo, muitas vezes atrelado à memória do receptor, como bem observou o pintor renascentista. E, como diz Wunenburger, "a memória como conjunto de lembranças passivas é uma parte importante de nosso imaginário" (2007, p.13). Em seu texto, Fayga Ostrower resalta o importante papel da memória, visto que, ao ativar vivências do passado e interligá-las ao presente, ocorre uma reavaliação que modifica e transfigura seu conteúdo emotivo. A memória é afetiva, melhor dizendo, ela registra em termos afetivos de duração (Bergson)³⁴. No indivíduo, os tempos são internos, vivenciados com maior ou menor intensidade. Assim, esses "tempos internos" são determinantes para os espaços de vida do indivíduo, seja enchendo-os de conteúdo, seja esvaziando-os de sentidos. Desse modo, diz a autora, a memória permite que em cada contexto se dê, mesmo que inconscientemente, "uma reestruturação do passado, visando o futuro, e resultando em um novo enfoque sobre o presente." (1998, p.75). Compreende-se que os significados estão sempre em um processo de resignificação em uma esfera na qual o tempo é percebido afetivamente e, como disse Waly Salomão no poema *Carta aberta a John Ashbery*, "A memória é uma ilha de edição"³⁵.

Por certo que a memória é uma grande agregadora de imagens, de percepções, de cenas que o indivíduo armazena em sua mente. Como disse Pedroso Júnior, "(...)a memória pode ser entendida aqui, como a máquina mental que, nós enquanto sujeitos, apresentamos. Esse aparelho mental opera, em seu elaborado mecanismo, funções como recolher, selecionar e combinar fatos, cenas, sentimentos e emoções" (PEDROSO JÚNIOR, 2011, p.241). Desse modo, a imaginação conduzida pela memória leva às imagens que irão compor o imaginário. O empírico David Hume faz uma análise sobre o tema:

³³ Na linguística saussuriana, o ícone é imagístico (foto, estatueta, brasão etc), não arbitrário.

³⁴BERGSON. *Matéria e Memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*.

³⁵ Disponível: <http://meldomelhor.blogspot.com/2005/11/ws-carta-aberta-john-ashbery.html> Acesso: 05/06/2021

Pois o que é a memória, senão a faculdade pela qual despertamos as imagens de percepções passadas? E como uma imagem necessariamente se assemelha a seu objeto, a frequente inserção dessas percepções semelhantes na cadeia de pensamento não deve conduzir a imaginação mais facilmente de um elo a outro, fazendo o todo se parecer com a continuação de um objeto único? Por esse aspecto, portanto, a memória não apenas revela a identidade, mas também contribui para a sua produção, ao produzir a relação de semelhança entre as percepções. (HUME, 2009, p.293.).

A análise de Hume sustenta os pressupostos de Wunenburger & Araújo sobre essa relação da memória com o imaginário do indivíduo e as conseqüentes imagens advindas desse “arquivo mental”, naquilo a que denominaram de *imaginação reprodutiva*.

Não é, entretanto, a memória a única força motriz da imaginação e conseqüentemente, do imaginário, ao tratar da construção de imagens, conforme afirmou Da Vinci. Há, no universo imaginativo, uma complexidade que vai além, conforme demonstram os estudos de Wunenburger. Salienta Pedroso Júnior que recorrer à memória está implícito também esquecer, apagar. Ostrower destaca que a nossa percepção está operando o tempo todo com dados incompletos e nós os completamos mentalmente buscando uma significação mais plena através de projeções de imagens mentais (1998, p.261). E talvez esteja aí, um dos pontos que confluem os estudos da dupla de filósofos, visto que foram além, considerando um outro aspecto da imaginação: a *imaginação própria*³⁶. Wunenburger & Araújo explicam que *imaginação reprodutiva* é aquela imaginação advinda de recordações de fotografias, ilustrações, memórias da vivência. Já a *imaginação própria* é aquela imaginação criada pelo indivíduo, sendo uma mistura de ideias e imagens que se fragmentam e que compõem um objeto, uma personagem, um cenário, mas nunca como uma reprodução fotográfica. Ostrower diz que, nos contextos referenciais que formulamos de maneira espontânea, sempre ocorrem elementos imaginativos, pois o indivíduo pode configurar contextos a partir de dados inexistentes, virtuais, não-factuais. Esses contextos podem enfocar situações também impossíveis, “É o nosso mundo da imaginação, dos sentimentos e dos valores, que se faz presente e que sem dúvida também compõe o conhecimento sobre o ‘real’ da realidade humana. Os profundos ‘saberes’ da intuição. Nosso *insight* criativo das coisas.” (1998, p.74).

Enquanto a *imaginação reprodutiva* tem um caráter mais objetivo, a imaginação própria pende para a subjetividade. A primeira tem origem exterior, que corresponde ao imaginário

³⁶ Em outro momento, Wunenburger chamará de “imaginação fantasmática” (WUNENBURGER, 2007, p.12) que fomenta fantasias (fantasy).

cultural. A segunda tem origem interior, que é de ordem psicológica. Assim, enquanto poderíamos considerar a imaginação reprodutiva como aquela admissível por Sartre, a imaginação própria seria a face que, para este filósofo, seria impossível, seguindo daí a crítica de Wunenburger da “visão nadificante” a que Sartre condena a imagem, limitando-a. Mas o que é a imagem se ela vai além de uma sensação, uma impressão, uma ideia? David Hume procurou compreender a relação da memória com as imagens definindo o conceito de *impressões e ideias* que comentei anteriormente. Em seu *Tratado sobre a natureza humana*, considerou *impressões* a percepção imediata, e *ideias* a lembrança dessas impressões. A impressão corresponde ao registro na memória de algo visto, observado, decodificado, experimentado pelo indivíduo.

Nossas impressões originam suas ideias correspondentes; e essas ideias, por sua vez, produzem outras impressões. Um pensamento expulsa outro pensamento, e arrasta consigo um terceiro, que o exclui por sua vez. (...) Como apenas a memória nos faz conhecer a continuidade e a extensão dessa sucessão de percepções, devemos considerá-la, sobretudo por essa razão, como a fonte da identidade pessoal. (HUME, 2009, p.293 e 294).

Em Hume se é permitido considerar *impressões* como o alimento ou o nutriente para a *imaginação reprodutiva*, as *ideias* representam a ação dessas impressões em meio ao *teatro mental* do indivíduo que, por sua vez, se incumbe de embaralhar, “combinar fatos, cenas” arquivadas na memória, como afirma Pedroso Júnior. Hume considerou que esse processo ocorre nos casos em que formamos ideias complexas e quando não há correspondentes complexos na vida real. Um bom exemplo disso é a tentativa do personagem de Gaardner em tentar explicar Pégaso à Sofia.

Tal efeito pode ser incluído naquilo a que Wunenburger & Araújo denominaram de *imaginação própria*. Nesse sentido considerar-se-ia que a imaginação própria é uma consequência da imaginação reprodutiva, esta última, detentora do arquivo mental. Por assim dizer, a primeira como um subproduto da segunda. Daí o fato de que para Hume “apenas a memória nos faz conhecer a continuidade e a extensão dessa sucessão de percepções” (HUME, 2009, p.197). E certamente é sobre essa análise exclusivista de Hume que Sartre embasa seu conceito e que é rigidamente criticado por Wunenburger como uma “visão nadificante” da imagem.

2.5.3 Imagem e criação (a imaginação própria)

Com John Locke, parece ter havido um avanço na análise acerca das percepções, permitindo uma retaguarda para os pressupostos de Wunenburger. O filósofo inglês John Locke considerou que a mente humana é uma “lousa vazia” antes do indivíduo experimentar qualquer sensação (LOCKE, 1999). Para ele os pensamentos são reflexos dos sentidos. Desse modo, trazendo essa análise para o universo da imaginação, eu diria que a imagem é o resultado de uma sensação, de uma experiência sensorial. A essas sensações imediatas exteriores, Locke chamou de *ideias sensoriais simples*, o que resulta na *imaginação reprodutiva* defendida por Wunenburger, em que a memória irá reproduzir as imagens ilustradas na caverna, seguindo o exemplo da arte do homem primitivo explanado por Hauser. Locke avançou em suas conjecturas ao chamar de *ideias de reflexão* quando as *ideias sensoriais simples* são retrabalhadas pela reflexão do indivíduo. As *ideias de reflexão* a que Locke se refere aproximam-se do conceito de *imaginação própria* de Wunenburger, visto ser essa última o resultado da ebulição do “teatro mental” a que o sujeito se dispõe. Citando Paracelso, Wunenburger demonstra a capacidade de influência das ideias sobre a imaginação: “A alma é uma fonte de força que ela dirige por si mesma, propondo-lhe por sua imaginação um objetivo a realizar. As ideias que concebemos se tornam centros de força que podem agir e exercer influência” (PARACELSO apud WUNENBURGER, 2007, p.14). A proposição de Locke quanto às *ideias sensoriais simples* serem retrabalhadas pela mente do indivíduo aproxima-se do conceito de *síntese* da *Teoria da Gestalt*³⁷ na qual, segundo Max Wertheimer, “O todo é mais que a soma de suas partes” (WERTHEIMER apud OSTROWER, 1998, p.70). Segundo a teoria, o todo é o resultado da *integração* de suas partes, e não de uma simples adição como na matemática, na qual *a ordem dos fatores não altera o produto*. Trata-se de considerar as relações dos contextos não como *somas*, mas como *sínteses*. Ostrower esclarece mais detalhadamente acerca da síntese:

Na *Gestalt* não existe a noção de totalidade ou partes, isoladamente. São estados de relacionamentos. Pois as totalidades podem modificar-se a qualquer instante através de novos relacionamentos. Tudo é relativo, sendo redefinido a partir dos contextos projetados, que se formam de maneira diferente. (1998, p.76).

³⁷ *Gestalt*, alemão: figura, configuração, forma. Altamente dinâmica, a teoria da *Gestalt* projetou-se entre as grandes ideias revolucionárias que marcaram o século XX (OSTROWER, 1998, p.69).

Na *síntese*, qualquer alteração de ordem gera mudança no resultado final. “É o que importa entender nos processos de *percepção* e de *criação artística*”, alerta Ostrower (1998, p.72). Ela ressalta que os processos de percepção advindos de nossa capacidade de criar contextos são as bases para todos os processos de criação, na arte e na ciência. Nosso “teatro mental” está sempre construindo e reconstruindo novas imagens globais, novas totalidades, que servem de contextos referenciais para a nossa percepção, ou melhor dizendo, “para que possamos entender aquilo que percebemos” (1998, p.261). Portanto, *perceber* demanda a necessidade de *entender* e, *entender* é *interpretar* as informações que nos chegam de modo que possamos agir coerentemente. Nas palavras de Vera Casa Nova “Para quem produz ou para quem lê, o exercício da percepção, da memória e do imaginário está no limite do pensamento - ou seja, no limite da interpretação, da tradução, da leitura.” (CASA NOVA, 2008, p.113). A percepção e a interpretação acontecem simultaneamente e os contextos projetados por nossa mente sobre os eventos, sejam eles físicos ou psíquicos, vão reunir dados inferidos aos já conhecidos. Os contextos são como uma *moldura imaginária delimitadora* e ao mesmo tempo, *seletiva*. Discorre a autora:

Nessa sucessão de imagens que embasam os processos de percepção, interpretação e compreensão, cada contexto que for articulado irá influenciar a configuração do seguinte, ao se juntarem dados novos ou se recombinarem os dados de uma maneira diferente. (OSTROWER, 1998, p.262).

Portanto, conforme esclarece Ostrower, a *percepção* envolve um ato dinâmico e característico da consciência humana, respaldando a tese de Sartre acerca do imaginário fazer parte da consciência humana. Trata-se de uma ação ativa e participativa e não de uma reação mecânica ou instintiva motivada por estímulos recebidos passivamente. “Alcançando áreas recônditas de nosso inconsciente, articulando e trazendo-as ao consciente, a percepção mobiliza todo nosso ser sensível, associativo, inteligente, imaginativo e criativo” (1998, p.73). A *síntese*, portanto, é o resultado de uma combinação de dados, dentro de uma ordem arbitrária, que irá preencher um dado contexto, permitindo sua interpretação e compreensão. Esse contexto funciona como uma moldura. No momento em que meus olhos detectam o veículo, tenho imediatamente um dado. Meu cérebro elaborará combinações (a *síntese*) para identificá-lo como um automóvel. Simultaneamente, outro dado. Meu sentido (visual) enxerga a cor, vermelha, e o conceito do vermelho é sintetizado e trazido para aquele contexto. Ainda, o automóvel passa por mim emitindo uma fumaça ao arrancar abruptamente. Ao mesmo tempo, meu arquivo mental, através do olfato, detecta que aquela fumaça é tóxica, impelindo-me a

tapar o nariz ao mesmo tempo que minhas feições se retraem ao ouvir o barulho incômodo da máquina. Como se vê, ocorreu uma sucessão de sínteses para compor um único contexto

...no qual se torna possível enquadrar os diversos estímulos, relacionando-se em padrões coerentes que façam sentido (...)os estímulos vão sendo cada vez delimitados, ordenados e integrados em uma síntese; constituirão os componentes do contexto, mas é dentro dele que receberão o significado específico que terão naquele momento.” (OSTROWER, 1998, p.74).

Ainda, no meu exemplo, o automóvel passou, retomo os sentidos, antes incomodados. Minha percepção irá atentar para uma nova moldura, um novo contexto, a rua vazia. De síntese em síntese, elas compõem novos contextos, em outro nível de complexidade, assegura Ostrower.

Outra análise, ainda anterior a de Ostrower e Sartre, endossa o estudo sobre a criatividade motivada pela percepção na consciência humana e que, a meu ver, permite um refinamento nas pesquisas sobre *a imagem, a imaginação e o imaginário*. É através de Immanuel Kant que a tese sobre a *imaginação própria* poderá ser ratificada, visto que, para o primeiro, a consciência humana não é somente uma “placa” que só registra passivamente as impressões sensoriais do exterior. Ela é criativa, portanto, uma *instância formadora*. Em Kant, o artista “brinca” livremente com suas faculdades mentais. Para esse filósofo, o conhecimento começa com a experiência, o que ele chamou de conhecimentos adquiridos *a posteriori* e que são os que nos fornecem as sensações, exemplo clássico, quando para se ter o conhecimento de que o fogo queima, é necessário sentir o seu calor. Nessa classificação de Kant, o conhecimento pode variar, pois a experiência é pessoal, não permite “juízos essenciais” e não se aplicam em qualquer situação, pois nem tudo deriva dele, o conhecimento *a posteriori*. Ao contrário, o conhecimento puro ou *a priori*, permite uma linha geral na qual não ocorrem variações de juízo, seguindo linhas gerais, exemplo, os cálculos matemáticos e geométricos. Kant condensou os conhecimentos *a priori* e *a posteriori* sobre três formas de juízo:

- 1- Analítico: são conhecimentos seguros, deduções e que seguem uma certa lógica, sem gerar novos conhecimentos.
- 2- Sintético *a posteriori*: é empírico e está ligado às sensações, sem comprovações científicas.
- 3- Sintético *a priori*: une o juízo analítico com o sintético para obter um novo conhecimento. (KANT, 2002).

Kant considerou que, dentre esses, o que permite criar novos conhecimentos são os sintéticos *a priori*, já que são universais, como é o caso de um cálculo matemático que pode suscitar outro e assim por diante. Considerou ainda que a relação entre o conhecimento do objeto para com o sujeito vai depender do conhecimento de mundo deste último, tanto de conhecimentos *a posteriori* como dos conhecimentos *a priori*, em outras palavras, tanto na esfera do empírico quanto do entender o objeto.

Fica claro, no exemplo do homem do paleolítico, o propósito de sua imaginação ao pintar imagens das caças. Os fragmentos de caçadas pregressas, os instantes em que a adrenalina borbulhou no sangue que corria pelas veias sobressaltadas pelo intenso esforço, o alívio ao acometer o animal de morte e, finalmente a degustação da carne fresca tostada em grandes fogueiras e compartilhada com a comunidade, mobilizou a imaginação reprodutiva do então caçador, agora “artista”, para pintar as imagens nas paredes rugosas das cavernas nas quais habitava. Seu conhecimento de mundo, certamente limitado, circunscrito ao universo da caça, só poderia mesmo admitir resultados diminutos. É importante frisar que, ainda que o tema seja algo simples e recorrente, Hauser considera as imagens do paleolítico extremamente intrigantes, cuja sensibilidade é mais intensa que naquelas que surgirão no período subsequente. Em comum, ambos, o homem do neolítico, bem como o do paleolítico não se interessam pela causalidade da coisa, mas pelo efeito, trazem consigo, aquilo que Barthes conceituou como “gesto”, quando o “artista” esvazia-se para executar seu trabalho.

3 COM A PALAVRA, A PALAVRA

Pelo termo escrita, entenda-se as suas várias formas, que vão desde as pinturas rupestres da Pré-História, passando pela escrita cuneiforme, pelos hieróglifos egípcios, pelos diferentes alfabetos e pelos caracteres da escrita ideogramática, até a narrativa visual, presente na arte grega e romana e também nas histórias em quadrinhos e no cinema. (Maria do Carmo de Freitas Veneroso)

Nesta parte da pesquisa proponho, através do embasamento teórico demonstrado no anterior, aprofundar o estudo sobre o tema imagem e sua relação com o texto e também com o livro enquanto projeto gráfico, trazendo para o campo da discussão suas dialéticas, buscando comprovar essas interações da imagem através de obras de alguns autores, estrangeiros e brasileiros. Aqui eu alcanço o cerne da questão sobre tais interações, as quais denominei “Os três níveis de interação texto-imagem”. Os níveis foram dispostos em ordem decrescente conforme o comprometimento do texto diante da ausência de um dos demais objetos de estudo, seja a ilustração, seja o livro, alterando em maior ou em menor grau o resultado final de interpretação do leitor (receptor). Assim, a *relação de terceiro nível entre texto-ilustração-projeto gráfico* é aquela em que o texto não prescinde da ilustração e do projeto gráfico do livro para sua total compreensão, podendo estar presente em qualquer suporte, seja impresso em um simples pedaço de papel, seja sob uma base digital, ou ainda declamado ou narrado oralmente. Esse terceiro nível é o mais comum no meio literário, tendo perpassado pelas diversas fases da literatura mundial, desde o período clássico até a modernidade quando então, novos experimentos começaram a ser inseridos com maior ou menor intensidade nos movimentos desse último período, intensificando-se no pós-modernismo e tornando-se mais comum nos autores contemporâneos. O *segundo nível de relação texto-imagem* corresponde ao texto que prescinde, ao menos parcialmente, dos demais (ilustração e projeto gráfico). Aqui, o texto pode ser compreendido estando ele em qualquer suporte, assim como no terceiro nível. Entretanto, sua “percepção” será prejudicada, impedindo que o receptor tenha uma identificação total com o texto. O *primeiro nível interacional entre texto-ilustração-projeto gráfico* ou *primeiro nível de relação texto-imagem* será aquele em que o texto prescinde completamente da ilustração e (ou) do projeto gráfico do livro. Nesse nível, o texto torna-se completamente incompreensível para o receptor quando transposto para fora do livro ou desconectado da ilustração. É, certamente, para esta tese, os segundo e primeiro níveis de interação os mais relevantes, haja vista permitir tratar dos aspectos do imaginário dentro da interação texto-imagem visual, já que

a relação com a imagem mental é perfeitamente cabível ao texto puro e simples disponível no terceiro nível. Nesse sentido, esta etapa da pesquisa tratará especificamente das obras categorizadas no *segundo nível de relação texto-imagem*, visto que àquelas relacionadas ao *terceiro nível* dispensam uma maior abordagem e as do *primeiro nível* serão tratadas mais adiante, trazendo alguns autores nos quais se identificou exemplos de expressão artística e, por que não dizer, linguística, que denotam traços perfeitamente conciliáveis com cada um dos níveis propostos nesta tese. Dentre as obras que compõem o corpus analítico deste capítulo, destaca-se a portuguesa Ana Hatherly com dois trabalhos de Escritura Assêmica, o autor americano B.J. Novak com sua obra *The book with no pictures* e os autores brasileiros, o juizforano Knorr com *Poemas mínimos* e Júlio Emílio Braz com *Noites em claro*.

3.1 ESCRITURA ASSÊMICA

No primeiro capítulo apresentei os conceitos iniciais sobre a *presença*, algo ligado aos efeitos da arte sem a intenção de fazê-la, como é o caso dos pintores do paleolítico e as pinturas de Lascaux. Aqui, aprofundo a discussão sobre esses conceitos relacionados à arte e que estão intimamente ligados ao tema que abordarei neste capítulo que é a escritura como imagem e como elemento de arte. Roland Barthes, aliás, em um ensaio intitulado *Cy Twombly: trabalhos de papel*, faz uma análise sobre o traço pictórico desse artista plástico como sendo “uma caligrafia ou como uma escrita alusiva, primária e aparentemente primitiva, que se processa abrindo mão da finalidade causal da obra na expressão do *gesto* em vez do produto.” (SCHOLLHAMMER, 2016, p.93). Por *gesto* entenda-se “o que sobra da ação de escrever, da obra e da intenção comunicativa e transitiva”. Para Barthes, o *gesto*, corresponde às experiências de *satori*³⁸ na arte zen japonesa. Está ligado às pulsões e indolências dentro da ação, “rompem a causalidade da escrita, suas motivações de comunicação e até suas motivações estéticas, em pequenas explosões que convertem a escrita numa atividade gratuita, que já não obedece a nenhuma causa, e assim torna-se um absoluto em excesso.” (SCHOLLHAMMER, p.94). Barthes toma os grafismos de Twombly como exemplo de “o começar a arte” porque desobriga a escrita de sua funcionalidade. Em Twombly a escrita ainda é reconhecível como escrita, mas desobrigada do código gráfico sem, no entanto, substituí-lo pela figuração

³⁸ *Satori* é um termo japonês budista para iluminação. A palavra significa literalmente "compreensão". Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Satori> Acesso: 20/04/2019.

pictórica, exaltando o rabisco e a rasura, sem defini-los como letra, caligrama ou figura, e o mais importante e pertinente para essa tese, ao meu ver, “evoca o nascimento da arte nas marcas deixadas pelo homem pré-histórico.” (SCHOLLHAMMER, p.94).

A análise de Barthes sobre o trabalho de Twombly parece ser bem pertinente ao processo criativo dos homens primitivos que, como disse anteriormente, o intento deles era o da magia e não o de fazer arte. Há de se considerar que o tornar algo em arte cabe, às vezes, mais ao receptor do que ao criador da obra. Assim, as pinturas de Lascaux, embora tenham sido produzidas com uma perspectiva pragmática, nos afetam como arte, pois elas “emanam ainda hoje beleza e espontaneidade” (SCHOLLHAMMER, 2016, p.91). Desse modo, “a modernidade na pintura seria assim uma intensificação da transgressão da finalidade comunicativa, do sacrifício da intenção autoral e dos temas referenciais como eixos da representação.” (2016, p.91).³⁹ Conforme Schollhammer, “a presença intemporal da experiência é a atemporalidade de seu devir.” (2016, p.90). A proximidade entre a arte primitiva e a obra de Twombly, para Barthes, está na demonstração do nascimento da arte ao mesmo tempo que ocorre o apagamento da literatura, ainda “mais radical que o apagamento executado pelo projeto destrutivo de Mallarmé.” (2016, p.94) com *Un coup de dés*. Mallarmé ataca a linguagem através do rompimento da frase e dos códigos retóricos que permeiam a ideologia. Com Twombly a escrita é desconstruída no âmbito da palavra e das letras que, mesmo sendo reconhecidas como tal, não participam do código gráfico, esvaziando-se como signos.

Schollhammer finaliza o texto lembrando que Barthes em *O grau zero da escrita* considera a operação de Mallarmé como “o homicídio” da escrita. Mas “o homicídio” está, na escala interpretada por Barthes acerca da linguagem, ainda em um terceiro plano, iniciada pela Literatura-objeto de Flaubert, na qual ela é objeto do olhar, depois seguida como objeto do fazer, passando pelo “homicídio” através de Mallarmé e, finalmente, com a “ausência” integrada a obra de Twombly. Desse modo, a obra de Cy Twombly inclina-se para um novo diálogo entre escrita e imagem, literatura e arte gráfica, “em que a escrita emerge das figuras, entre o visível e o invisível, e também nelas perde sentido e se apaga.” (2016, p.95). Perder o sentido, se apagar, conforme as palavras de Schollhammer, não significa deixar de ser arte, ao contrário, quer ratificar o seu papel. Segundo Susan Sontag, o mundo ocidental habituou-se a considerar a arte como mimese ou representação, seguindo os limites impostos pela teoria grega, ao mesmo tempo em que fomos condicionados a observar o seu “conteúdo” em

³⁹ Schollhammer destaca a semelhança entre essa definição com o relato genealógico feito por Barthes em *O grau zero da escrita* ao situar a Literatura-objeto em Flaubert em função de uma escrita que não faz senão contemplar-se a si mesma, a escrita branca. Trata-se do fato de que a literatura assim como a arte pictórica está sempre se reinventando através de um movimento duplo e constante de afirmação e apagamento.

detrimento da sua “forma”. Assim, as expectativas acerca da arte, ainda que bem intencionadas, sempre tornam o conteúdo essencial e a forma como algo acessório. A autora quer com isso discutir a necessidade da “interpretação” na arte, ressaltando que ela é dispensável visto que

O que implica a excessiva ênfase na ideia do conteúdo é o eterno projeto da *interpretação*, nunca consumado. E vice-versa, é o hábito de abordar a obra de arte para interpretá-la que reforça a ilusão de que algo chamado conteúdo de uma obra de arte realmente existe. (SONTAG, 1987, p.13).

Partir da premissa de que conteúdo na arte é uma ilusão, significa dizer que a interpretação⁴⁰ é algo abstrato e pode, portanto, induzir o receptor a conjecturar sobre algo que de fato esteja ausente na arte dentro da concepção do seu criador. Conforme a própria Sontag, “O intérprete, sem na realidade apagar ou reescrever o texto, acaba alterando-o.” (1987, p.14), o que vale dizer que esse efeito fica por conta do receptor, aquele que irá preencher lacunas que lhe convenham, completar os espaços em branco, reescrever o texto, conforme demonstra a Teoria da Recepção.

Sontag esclarece que, embora a interpretação seja algo recorrente e, diria eu, às vezes incômoda para a arte, há na arte, principalmente a contemporânea, algumas tentativas de fuga desse processo. Para evitá-la, diz a autora, a arte pode tornar-se paródia, ou pode tornar-se abstrata, ou meramente decorativa, ou até não-arte (1987, p.19). A autora defende a *transparência*, conceito que visa valorizar a arte no que ela tem de mais libertador no que tange às imposições da interpretação. Significa “luminosidade da coisa em si, das coisas que são o que são” (1987, p.22). É calcada nesse propósito que o movimento artístico denominado Escritura Assêmica aponta, a começar pelo termo “assêmica” cujo significado é “sem sentido”.

Houve transformações desde os experimentos caligráficos do início do século XX como os poemas-pinturas (ou pinturas-poemas) de arte concreta. Assim como no concretismo, as obras “assêmicas”⁴¹ despertam e motivam o leitor ao imaginário, ainda que essa arte parece inclinar-se à forma, e não ao conteúdo. Comparando com os poemas concretistas, cuja característica é a de delinear formas no papel ao mesmo tempo que norteia o leitor para uma ideia, uma compreensão, um conteúdo, as obras denominadas Escrituras Assêmicas parecem querer aludir (ou iludir) a uma metáfora, o que amplia de forma caleidoscópica a possibilidade

⁴⁰ A autora ressalta que ela não se refere à interpretação no sentido mais amplo, conforme a afirmativa de Nietzsche de que “Não há fatos, apenas interpretações”.

⁴¹ A palavra assêmico é grafada entre aspas visto que o termo significa “sem sentido”, o que, como veremos adiante, é incompatível com a proposta da arte, pois nada, efetivamente, é sem sentido. **Nota minha.**

de imagens sob o receptor, contrariando a proposta do “sem sentido” a que essa arte remete, motivando o efeito do conteúdo sobre o receptor, ao invés da forma. Para G. Bachelard “imagens e metáforas são eminentemente reversíveis” (WUNENBURGER, 2007, p.38), o que quer dizer que “a imaginação sempre tende (...) a aumentar uma imagem ao infinito, a privilegiar a verticalidade, a enriquecer-se no contato de resistências e de lutas, a transformar o difuso em movimentos etc” (2007, p.38). Assim sendo, as Escrituras Assêmicas denotam uma versatilidade que os poemas do Concretismo talvez não o permitam, visto que afastam qualquer conotação lírica ou simbólica. Já na Escrita Assêmica parece que há uma exploração maior da desconstrução da relação entre signo, significante e significado. De fato, nota-se uma dinâmica intratextual ampla nesses poemas, pois conforme explica Wunenburger

As representações, mentais ou materializadas sob a forma de obras da imaginação devem sua consistência, sua substancialidade, sua perenidade a uma constituição linguística própria que as distingue dos textos de informação objetiva ou formalizados de modo abstrato. Esse teor imaginário de um mito, de um poema, de um relato histórico, de um devaneio de paisagem relaciona-se antes de tudo ao poder das imagens utilizadas. A gênese de um imaginário é sem dúvida condicionada pelo tipo de meio e pela parte ocupada pela subjetividade ativa: um quadro obedece a invariantes plásticas bastante diferentes das restrições próprias dos sistemas de signos de dupla articulação. (...) Mas o fator essencial reside na verdade numa semântica particular em que há grande abundância de metonímias, metáforas, oxímoros (coincidência de contrários) etc. Como enfatizou P. Ricoeur, as imagens e sua composição sintática não são mais utilizadas como simples deslocamentos de um sentido primeiro, mas tratadas como matrizes dinâmicas das quais jorram significações em desnivelamento. (WUNENBURGER, 2007, p.40).

A característica da Escrita Assêmica, aparentemente para alguns uma forma “nonsense” de literatura, talvez se aproxime da perspectiva de Paul Ricoeur que considera que a imaginação poética procede por uma “colisão semântica” e, no exemplo da Escrita Assêmica, em função de uma nova “pertinência semântica” ou, arriscaria dizer, uma “impertinência semântica”. Faz parecer que essa arte pretende estancar a fluidez daquilo a que Susan Sontag chama de “praga da interpretação” (1986, p.20). Sontag diz, ainda na mesma página, que teoricamente seria possível evitar a interpretação através de “obras de arte cuja aparência seja tão unificada e limpa, cujo impulso seja tão rápido, cujo discurso seja tão direto que a obra possa ser... exatamente o que é”. Complementa mais adiante a autora que enfatizar o conteúdo excessivamente provoca a “arrogância da interpretação” o que poderia ser calado com “descrições mais extensas e mais completas da forma” (p.21). Talvez seja esta a busca da Escrita Assêmica, a qual encontra em Ana Hatherly uma representante a se destacar dentro

da arte brasileira, autora cujo trabalho inclui a fusão entre desenho e palavra. Ela mesma define sua obra:

O meu trabalho começa com a escrita – sou um escritor que deriva para as artes visuais através da experimentação com a palavra. A Poesia Concreta foi um estágio necessário, mas mais importante foi o estudo da escrita, impressa e manuscrita, especialmente a arcaica, chinesa e europeia. O meu trabalho começa também com a pintura – sou um pintor que deriva para a literatura através dum processo de consciencialização dos laços que unem todas as artes, particularmente na nossa sociedade. Esta consciencialização tornou-se mais importante quando comecei a utilizar também a fotografia e o cinema como meio de investigar os processos de expressão e comunicação. O desenho representa uma parte essencial do meu trabalho, aquela que eu mais extensivamente pratiquei, depois da escrita literária. Em suma, posso dizer que o meu trabalho diz respeito a uma investigação do idioma artístico, particularmente do ponto de vista da representação – mental e visual”. (HATHERLY, 1960 -1990).⁴²

Cabe aqui destacar o conceito de forma. Fayga Ostrower (1998, p.258) ressalta a importância da distinção entre o não-verbal e o pré-verbal. Para a autora, não significam a mesma coisa. Enquanto o pré-verbal denota algo anterior a palavra e que tende a evoluir para a verbalização, o não-verbal está ligado aos nossos sentidos, precisando ser visto e sentido. Exemplifica dando a noção de como descrever ou explicar o azul, o que é impossível. Trata-se de uma “forma”, que faz parte da arte, cuja linguagem é não-verbal, portanto, formal, mas o formal não no sentido da lógica formal abstrata, mas de formas.

É interessante a observação de Ana Hatherly sobre a influência das escritas arcaica, chinesa e europeia em sua obra. Comentando sobre a arte da caligrafia chinesa, o professor Ernest H. Gombrich nos lembra em *A história da Arte*, que

Foi na China, em especial, que a mestria pura do trabalho de pincel foi mais discutida e apreciada. Recordemos que a ambição dos artistas chineses era adquirir uma tal facilidade no manejo de pincel e tinta que pudessem registrar a imagem enquanto sua inspiração ainda estava fresca, à maneira de um poeta escrevendo seus versos. De fato, para os chineses, escrever e pintar têm muito em comum. (GOMBRICH, 2009, p.602).

O professor Gombrich salienta ainda que, para os chineses, era mais importante a inspiração e mestria na execução do desenho do que propriamente a beleza formal do traço.

⁴² HATHERLY, Ana. Trecho extraído de Projeto Graphs: escritas insignificantes. Disponível em: <https://www.graphs.com.br/ana-hatherly> Acesso em: 03/03/2017.

Ostrower lembra que os processos criativos dão-se através de formas e não com palavras ou conceitos. Trata-se do que chamou de “pensar imaginando” (OSTROWER, 1998, p.258). Portanto, faz parecer que, na Escrita Assêmica, o não-verbal é mais presente do que propriamente o pré-verbal.

Com base no exposto pelo professor, parece que a inspiração na Escrita Assêmica, norteia as obras em direção a um certo aspecto mágico, não no sentido que movia os artistas do Paleolítico, mas buscando o mergulho na metáfora, no inconsciente, na relação autor-obra-leitor, na tentativa em motivar o leitor (receptor) na interpretação pessoal, singular, na qual o preenchimento dos “espaços vazios”, das “lacunas”, dos “espaços em branco” pelo leitor (receptor) é que irá dar sentido para uma obra que, em princípio, não tem sentido algum, por isso “assêmica”. Portanto, o termo “assêmica” parece algo impossível, visto que nada é completamente sem sentido. Para o poeta Jim Leftwich, a Escrita Assêmica somente aspira a ser algo destituído de semântica:

Eu acho que toda experiência humana tem conteúdo semântico. É por isso que eu acho que a escrita assêmica é um tipo de escrita aspiracional. Aspiramos a criar uma escrita assêmica, uma escrita sem conteúdo semântico. E nós falhamos. Então nós tentamos de novo, e falhamos de novo. Se nós nos preocupamos genuinamente com a prática, nós repetimos este processo outra e outra vez, por um longo tempo. Finalmente, perdemos toda a esperança de atingir o nosso objetivo. Perdemos a fé no objetivo. Nós já não acreditamos em nossa capacidade de criar uma escrita assêmica. Então nós decidimos por uma meta alternativa. Decidimos que o processo nunca foi sobre o produto, o objeto, o poema. Sempre foi apenas sobre o processo. Sempre foi sobre o processo de treinamento da mente, talvez de quietação da mente (“quieting the mind”, para usar uma frase de John Cage). É uma escrita contra si mesmo, e mais do que isso, uma escrita contra o self. Que é como ela pode ser comparada a uma disciplina espiritual, como o zazen ou o hesicasmo, ou o Otiot zerufe⁴³. É por isso que as normas de qualidade estética são piores do que irrelevante para o processo. E também é por isso que uma hierarquia de praticantes é pior do que irrelevante nesse contexto. (LEFTWICH, in: USINA, 2015).⁴⁴

Diante da impossibilidade da “não-interpretação” de uma obra assêmica, conforme constatou Leftwich, resta lembrar mais uma observação de Susan Sontag sobre o problema da

⁴³ Otiot zerufe é uma técnica de combinação de letras de fundamentação mística presente na cabala judaica, conforme nota do prefácio de Mordechai Rotenberg na obra *Between Rationality and Irrationality: The Jewish Psychotherapeutic System*, 2005.

⁴⁴ LEFTWICH, Jim. Trecho extraído de Projeto Graphs: escritas insignificantes. Disponível em: <https://revistausina.com/2015/11/22/assemico-panssemico/> Acesso em: 03/03/2017

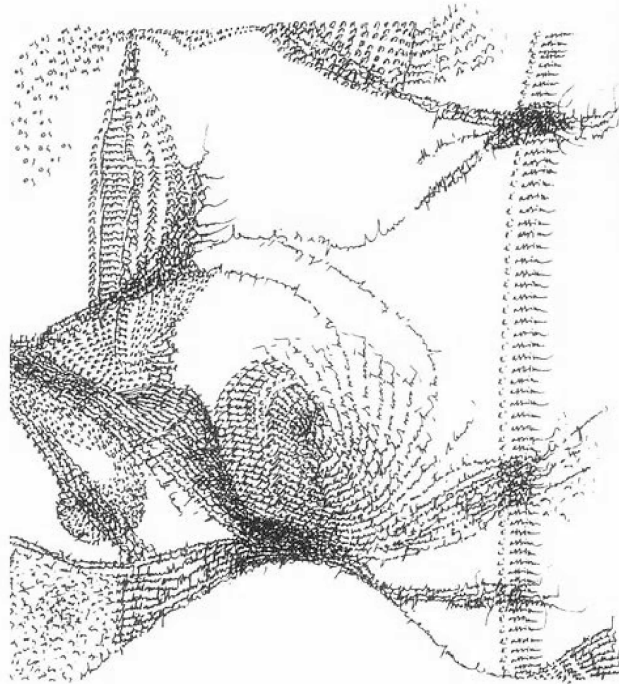
interpretação: “A função da crítica deveria ser mostrar *como é que é*, até mesmo *que é que é*, e não mostrar o que significa.” (1986, p.23). A tarefa não é, portanto, descobrir o maior conteúdo numa obra de arte, nem tampouco extrair dela um conteúdo maior do que já possui, diz a autora, e sim para que se possa ver a coisa em si.

Mediante o exposto até o momento torna-se cabível uma pergunta: Até que ponto a arte da escrita e sua relação com a pintura são conciliáveis? Para Wunenburger, não é evidente que haja sempre a compatibilidade desses dois meios, podendo haver fortes divergências entre o imaginário visual e o imaginário linguístico. Talvez seja essa uma das propostas dos experimentos da Escrita Assêmica: confrontar os limites entre esses dois tipos de imaginários, observando até quando acaba um e inicia o outro.

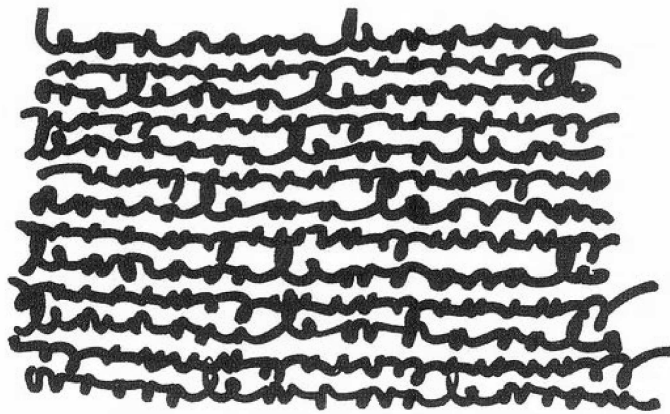
Gombrich esclarece que para os chineses interessava mais a inspiração do momento, a imagem que vinha a mente de forma instantânea, do que propriamente o resultado estético da obra. Isto quer dizer que a imagem visual formulada pela mente é, para o calígrafo chinês, mais relevante que a imagem sugerida pela escrita. Ao mesmo tempo, nas obras de Escrita Assêmica parece haver possibilidades variadas de significados através da imagem sugerida aos olhos do que propriamente a ideia no texto incompreensível que a compõe, prevalecendo aí a imagem visual, conforme podemos observar nestas obras de Ana Hatherly:

Figura 6: Ana Hatherly: *É preciso compreender*.

Figura 7: Ana Hatherly: *Variação XX*.



Ana Hatherly: «É preciso compreender»



Ana Hatherly: «Variação XX»

Fonte: <https://www.google.com/search>

Quando observo algumas obras de Escrita Assêmica como em *Variação XX* ou em *É preciso compreender* da autora Hatherly e, não encontrando nos aparentes textos nenhuma relação com os signos conhecidos através dos fonemas e monemas, logo remeto-me ao

pensamento de Barthes quando disse que “(...)muitos produtos da literatura contemporânea não são em nada textos” (BARTHES, 2004, p.67). Nos desenhos, percebo a formação de imagens, antes visuais que textuais, dada a impossibilidade de leitura e interpretação do que está escrito. Resta-me conjecturar sobre as formas. A primeira ilustração me sugere um caracol sobre uma folha ou uma água viva, noutra possibilidade. A segunda pode remeter à ideia de um balaio. Em ambos os casos, é possível a interpretação do texto ininteligível desde que eu o relacione com as imagens visuais sugeridas, evidentemente, conforme a minha imaginação. Isso pode variar segundo a percepção de cada leitor-observador na relação forma-conteúdo das obras:

Esta adequação, em que forma e conteúdo não apenas surgem como equivalentes, mas se fundem um no outro - a forma moldando o conteúdo e o conteúdo tornando-se forma -, atesta o grau de realização artística. Ela representa a *forma significativa*, desafio permanente em todos os estilos de arte, para cada artista, em cada novo trabalho que empreende. Quando as formas são pobres, mecânicas ou insuficientes (e nunca será uma questão de quantidade), elas resultam inexpressivas. Por outro lado, quando são excessivas, rebuscadas, meramente virtuosísticas, resultam igualmente inexpressivas, tornando-se uma retórica vazia de conteúdo. Na arte, o “demais” é tão negativo quanto o “de menos”. Assim temos na adequação, na justeza dos meios, um critério objetivo, e também relativo, em cada configuração particular. (OSTROWER, 1998, p.276).

Minha experiência perceptiva com as duas obras de Hatherly lembrou-me algo mais de Barthes sobre o texto contemporâneo. Para o teórico ele vai além da interpretação, implica numa explosão, numa disseminação, numa passagem e travessia de sentidos. Observar aquelas obras impeliu-me a agir mentalmente, explorando uma gama enorme de meu “arquivo mental” na busca de uma *síntese* que pudesse adequar aos *contextos* criados pela artista. Dentro do meu imaginário, após uma sucessão de sínteses, concebi um caracol (ou água-viva) e um balaio, o que não necessariamente representa aquilo que a artista tenha tido em mente ao comunicar suas expressões. Coube a mim, enquanto leitor-observador, designar as figuras dentro de um papel satisfatório para atender a minha compreensão. Isso é perfeitamente explicável através do conceito de formas. Na abordagem dos fenômenos das formas, segundo Ostrower, os relacionamentos formais se sustentam mutuamente através da articulação de múltiplos significados que, por vezes, podem ocorrer sentimentos contrastantes e opostos e que, do mesmo modo, se sustentam mutuamente. Por esse motivo, uma outra pessoa pode ter uma percepção diferente da minha ao observar as imagens criadas por Hatherly. E, conforme Ostrower, tudo é verdade. Na arte não existe noção e nem busca de uma verdade absoluta, uma verdade que exclua outras. Portanto, minha percepção de um caracol e de um balaio, resultado

de sucessivas sínteses de meu cérebro, podem ser minha verdade, mas para outrem, a verdade pode ser diferente. Ainda que haja a verdade concreta da configuração idealizada, definida e articulada pela artista, lembra Ostrower “que estes significados simultâneos, expressando vivências e valores, nunca são vagos - ao contrário, eles estão aí, claros e precisos, objetivados na estrutura formal, dando-se a conhecer e renovando-se em cada espectador de acordo com sua sensibilidade.” (OSTROWER, 1998, p.284). Lembrando que “objetivar” significa “comunicar”.

Wunenburger esclarece sobre a dimensão verbo-icônica do imaginário:

Com efeito, a função linguística abrange uma entidade específica de imagem cujas equivalências estruturais ou funcionais com a imagem visual são fonte de problemas. A experiência escópica do olho, que nos fornece representações analógicas dos objetos, e a experiência da verbalização, ligada inicialmente à voz, que substitui o real pelos signos convencionais e abstratos da língua, de fato constituem duas fontes e registros claramente diferenciados de informação e de expressão do homem. (WUNENBURGER, 2007, p.28).

Talvez uma das características mais curiosas da Escritura Assêmica seja a de que ela remete à discussão sobre os significados. Um mesmo texto pode exercer significados diferentes para leitores diversos, assim como um desenho, conforme bem salientou Ostrower. Se a exemplo da obra de Hatherly, para mim (e outras tantas pessoas) a “estrutura” remete a um caracol sobre uma folha e para outros uma água-viva capturando um peixe ou ainda uma orquídea atada a uma haste, o mesmo diríamos sobre o texto que a compõe, lembrando aqui que o propósito, aparentemente, seja o de me provocar (ou não) enquanto leitor e impelir-me (ou não) a criar (ou não) um sentido para o texto, assim como o fiz para a imagem visual. Sem dúvida, tais obras retiram o leitor-observador da zona de conforto, do lugar comum de apenas transformar o texto em imagens mentais que o motivarão a construir o cenário, as cenas e as aparências físicas de personagens presentes no enredo. No caso específico dessas obras, ao leitor caberá, inclusive, a construção do enredo, da história. Ao autor caberá somente o papel inicial da “provocação”. Talvez aí, arriscaria dizer, esteja de fato, a grande diferença entre as obras concretistas e as obras de Escritura Assêmica. Conforme Barthes, o leitor aqui é um *jouer* (BARTHES, 2004, p.73), um jogador que não somente interpreta, mas é também um co-autor.

Mais do que em muitas outras obras de movimentos distintos, a Escritura Assêmica exige desse co-autor uma “atitude responsiva ativa” (BAKHTIN, 2003, p 271 e 272), porque ela é intensa, desafiadora e provocativa no sentido de que estimula o leitor a recorrer às

imaginações reprodutiva e própria. As obras de Hatherly (como as de outros autores de Escritura Assêmica) induzem a “imaginação criadora” (CHÂTEAU apud WUNENBURGER & ARAÚJO, 2006, p.76) quando o sujeito inventa histórias e desenhos. Château refletiu sobre o processo criativo do autor. Aqui, entretanto, se parto da premissa de Barthes de que o leitor é um co-autor, logo debruço-me sobre a tese de que é a imaginação criadora do leitor (receptor) que irá promover a invenção das histórias através de uma percepção bastante individual dos desenhos pela minha mente. Desse modo, faz parecer que na Escritura Assêmica, as possibilidades de divagação de uma mente imaginativa se multipliquem, contrariando o propósito de seus autores, conforme a constatação de Jim Leftwich, citada anteriormente.

É evidente que, por detrás das percepções do leitor-observador há aspectos neurobiológicos e psicológicos que o influenciam na definição das imagens, sejam elas visuais, sejam elas mentais. Wunenburger aprofunda-se a análise:

No plano neurobiológico, não é possível excluir certa bipolaridade na atividade mental entre as funções linguísticas, que repousam na análise abstrata (atribuída ao lado esquerdo do cérebro) e a visualização que abrange atividades intuitivas (sobretudo associadas ao lado direito do cérebro). Num plano psicológico, existem tipos de espírito visuais e tipos verbais, que não recorrem da mesma maneira às imagens. A experiência visual e a imaginária daí derivadas podem assim considerar-se privilegiadas porque nos põem diante da coisa, enquanto a imagem linguística, mesmo elevada à plenitude da metáfora ou do símbolo, nos limita a um signo, que se mantém a distância da aparição sensível. (WUNENBURGER, 2007, p.28).

Tomando por referência a obra assêmica de Ana Hatherly, concluída a veracidade da observação de Wunenburger quanto à experiência visual, já que o leitor-observador, em um primeiro momento, se depara com a imagem visual, ainda que esta demande um pouco mais de observação para que se possa concluir alguma coisa sobre ela. Mas, em se tratando de textos assêmicos, como fica a questão da imagem mental, já que em princípio são textos ininteligíveis? A observação de Wunenburger está ligada às interpretações que remetem a textos inteligíveis, logo, providos de significado(s). Verifica-se então, que há uma grande interrogação a ser debatida acerca da relação entre o texto e a imagem visual, exatamente, em que consiste o propósito desta tese. E essa interrogação amplia-se, quando Wunenburger diz que essa relação é fonte de problemas, em alguns casos, a partir do momento em que elas se confrontam, visto que “de fato constituem duas fontes e registros claramente diferenciados de informação e de expressão do homem”.

No exemplo mencionado sobre as experiências dos artistas chineses ao reproduzirem as imagens no imediato instante em que elas lhes vêm à mente, observa-se que tal procedimento em muito se aproxima da relação discutida por Wunenburger sobre a ação da imaginação própria e a imagem reprodutiva. Ao mesmo tempo, impele-se a retomar também a discussão dos filósofos acerca da “ideia” e da “sensação”. Ainda, enriquece-se esse discurso ao se retomar o depoimento da escritora Ana Hatherly “(...) posso dizer que o meu trabalho diz respeito a uma investigação do idioma artístico, particularmente do ponto de vista da representação – mental e visual”, e também a busca dos autores de escritura assêmica pela compreensão de como se dá a criação, assim como enfatiza Jim Leftwich ao dizer que “(...) o processo nunca foi sobre o produto, o objeto, o poema. Sempre foi apenas sobre o processo”, complementando ele que, para o processo de criação da Escritura Assêmica é necessário o esvaziamento da mente aos moldes do *zen budismo* e do *satori* japonês. De fato, o processo de esvaziamento da mente para a construção do poema-pintura parece aproximar-se da técnica dos chineses calígrafos, citada pelo professor Gombrich ao mesmo tempo que vai de encontro à tese de Locke sobre a mente ser uma “lousa vazia” antes de se sentir qualquer coisa. Ao mesmo tempo, parece respaldar a proposição de Kant quanto à mente não ser somente uma “placa” na qual se registra passivamente impressões, mas é também, criativa. Conforme esses dois filósofos, parece que o processo de criação dos escritores assêmicos permeiam por duas etapas: a primeira, correspondendo ao esvaziamento da mente, em busca da “lousa vazia”, a segunda, relacionada à capacidade criativa da mente, na qual é possível desenvolver a imaginação própria. A confluência entre o esvaziamento da mente e a criatividade mental espontânea que culminará na utilização das duas funções, a linguística e a visual, irá promover os resultados nas Escrituras Assêmicas. Trata-se, aparentemente, de uma ação da psique do artista que parece influir mais no resultado do que propriamente a técnica pictórica ou a estética do texto. Wunenburger auxilia a compreender este processo:

(...) a função visual e a função linguística constituem sem dúvida dois entroncamentos divergentes da geração das imagens, sem que essa ramificação provoque uma ruptura definitiva. Ao contrário, as práticas espontâneas como os sistemas estéticos procuram com frequência ressoldar por meio dos sistemas de equivalência, de correspondências ou de homologias essas duas famílias de imagens, que se enraízam nas camadas mais arcaicas da psique. (WUNENBURGER, 2007, p.31).

O que o filósofo se refere ao falar de “geração das imagens” corresponde aqui a imagem visual e a imagem mental, essa última proporcionada pelo sentido do texto. Nas Escrituras

Assêmicas observa-se que a relação dialética entre essas imagens é integrada, visto que, quase sempre, o texto é ininteligível, funcionando apenas como elemento que molda o desenho. Nesse sentido, não há dissonância entre a função visual e a função linguística, haja vista que, sendo o texto ininteligível, a função linguística passa a ser nula, restando, portanto, somente uma única leitura, que é a da imagem visual.

Lembrando o artigo de Roland Barthes *A retórica da imagem*, Júlia P. Z. Andrade destaca a tese daquele autor acerca das mensagens que a imagem pode transmitir:

Para Barthes (1990) a imagem carrega em si três tipos de mensagens: a linguística, a icônica codificada (conotada) e a icônica não codificada (denotada). Com a interessante pergunta se são as palavras que conferem sentido às imagens ou o contrário, ele afirma que no caso da publicidade as imagens ganham um reforço através das palavras quando se encontram na relação de fixação. Já na função relais (algo próximo a retransmitir), o código verbal e visual se complementam e as palavras são, segundo o autor, partes de um sintagma mais geral. No que diz respeito à ilustração de livros infantojuvenis, a função relais ofereceria à imagem uma codificação maior, dando ao leitor mais signos para a interpretação; ao invés de espelhar o que já foi escrito, a imagem atuaria como um elemento paratextual e enriqueceria a narrativa, ao mesmo tempo em que seria enriquecida por ela. (ANDRADE, 2013.).

Nesse sentido, Barthes ratifica a relação de interdependência entre uma imagem visual e uma imagem mental (motivada pelo texto), embora não tenha ele considerado o estudo das Escrituras Assêmicas, nas quais o aspecto linguístico torna-se, conforme já o dissemos, excluído, restando somente os outros dois aspectos da imagem: a icônica não-codificada e a icônica codificada. A primeira, corresponde ao que se pretende com a realização de uma obra de Escrita Assêmica, a denotação do que ela representa, ou, melhor dizendo, “aquilo que ela é”, na perspectiva de Susan Sontag. A segunda, promove sobre o receptor o fenômeno da imaginação, dando um sentido conotativo à imagem, remetendo a um encadeamento de outras imagens, gerando um processo interpretativo, algo que seus autores tenham pretendido evitar, mas como demonstrei, sem sucesso. Paulo Leminski traz em sua obra *Distraídos venceremos* (LEMINSKI, 1987, p.88), algo que pode exemplificar essa relação entre o conotado e o denotado, ao observar um ideograma japonês “kawa”, cujo significado, “rio” o remete à forma dos haikais:

Figura 8 : Imagem e texto integrantes da obra *Distraídos venceremos*.



O ideograma de *kawa*, "rio", em japonês, pictograma de um fluxo de água corrente, sempre me pareceu representar (na vertical) o esquema do haikai, o sangue dos três versos escorrendo na parede da página...

Fonte: <http://groups.google.com/group/digitalsource>

Os ideogramas muito se assemelham as imagens que pretendem exprimir. No caso de "kawa", é perceptível a semelhança dos traços com as correntes de um rio. Leminski avança ainda mais no imaginário ao ligar a figura com a complexidade linguística dos haikais.

Resta-me observar que o imaginário se demonstra pertinente e fortemente "persuasivo" àquele que observa uma imagem.

3.2 RELAÇÕES ENTRE O TEXTO E A IMAGEM.

Neste e nos dois tópicos seguintes, pretendo exemplificar com algumas obras os níveis de relação texto-imagem que permitem categorizar os chamados "livros ilustrados". Evidentemente, excluirei dessa categorização as obras desprovidas de ilustração ou imagens visuais, em que há somente o texto. Há de se considerar, no entanto, que o conceito de ilustração vai além do que costumeiramente chamamos de desenho ou pintura. Os caracteres de uma

palavra ou de uma frase podem estar grafados de forma “desenhada” ou dispostos de modo que geram uma descontinuidade ou sugerem algo que vai além do seu significado. Podem fazer parte deles também os ideogramas, que não deixam de ser um desenho, uma representação. Dentro do conceito semiótico de Peirce, uma letra ou duas podem ser um ícone, um índice ou um símbolo, o que confere a ela um caráter de imagem visual que nos remete a alguma coisa.

Em sua grande maioria, os livros publicados para o público infantil são compostos pela relação texto-imagem visual (ilustrações). A imensa gama de publicações estaria categorizada no *terceiro nível de relação texto-imagem* que descrevi, no qual as imagens visuais descrevem o narrado no texto, mas não são imprescindíveis. Essas produções em que ocorrem ilustrações são mesmo, por vezes, escassas na quantidade dos desenhos, tendo em algumas produções editoriais, um único desenho que antecede o texto, ou aparecem vez por outra em pequenas iluminuras. Aqui o apelo é o da mensagem linguística, conforme Barthes, transformando o texto em imagens mentais, forçando o receptor a recorrer ao seu acervo mental. Nesse sentido, ocorre o efeito da *écfrase*, quando através da “voz” do sujeito narrador é possível conceber imagens forjadas através do imaginário do leitor ou ouvinte. Na *écfrase*, o sujeito descreve em detalhes um personagem ou uma paisagem, como é o caso de José de Alencar em *Iracema* que, logo nas primeiras frases da obra anuncia:

Verdes mares bravios de minha terra natal, onde canta a jandaia nas frondes da carnaúba; Verdes mares que brilhais como líquida esmeralda aos raios do Sol nascente, perlongando as alvas praias ensombradas de coqueiros. Serenai verdes mares, e alisai docemente a vaga impetuosa, para que o barco aventureiro manso resvale à flor das águas. (ALENCAR, p.4).

Em *Alencar*, o conceito de *écfrase* é facilmente compreendido, no sentido em que o autor conduz o leitor ou ouvinte à cena, como que permitindo a estes últimos vislumbrar sequências de imagens visuais tal qual em um filme.

Textos categorizados no terceiro nível podem, no caso, serem perfeitamente lidos e compreendidos quando narrados oralmente sem perderem o encantamento, sendo possível dispensar ilustrações ou desenhos.

A *écfrase* dá conta de substanciar o leitor na construção da imagem mental que possibilitará coadunar com a criada pelo autor.

3.3 RELAÇÕES DE SEGUNDO NÍVEL ENTRE O TEXTO E A IMAGEM VISUAL

Já as obras de Mallarmé e de Carroll com o “rabo do rato” em *Alice no País das Maravilhas*, fariam parte do *segundo nível texto-imagem*, pois perdem significativamente em sentido suas expressões artísticas se extraídas da disposição gráfica (no caso de Mallarmé) ou do desenho (no caso de Carroll). Obras relacionadas ao *segundo nível texto-imagem* estão intimamente ligadas com a *forma* (conceito descrito no primeiro capítulo). Nesse nível, na criação artística, *forma* adequa-se ao conteúdo. Lembro que *forma* é expressão, e não impressão, segundo o conceito que descrevi anteriormente. Portanto, ela tem uma dupla função, é “*expressiva e comunicativa*” (OSTROWER, 1998, p.273). Atenta Fayga Ostrower que, a expressividade, é sempre subjetiva e para torná-la comunicação é necessário objetivá-la, considerando que o conteúdo expressivo de uma imagem é baseado em sua estrutura formal. A autora explica como se dá esse fenômeno dentro do processo criativo da imagem mental para a imagem visual:

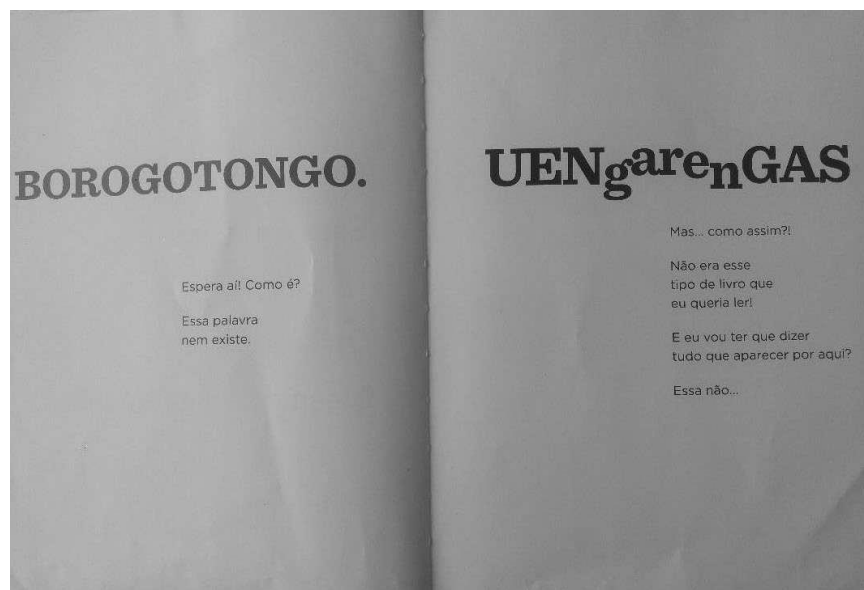
Aqui observamos a função ordenadora das formas, articulando tais estados fluidos dos sentimentos condensando, delimitando, interligando e estruturando-os (sem, no entanto, reduzir ou racionalizá-los), e configurando-os de modo a poderem ser transmitidos a outros. Ao elaborar a composição da imagem, diferenciando as ênfases através de contrastes e transições formais, o artista irá ganhar distância dentro de si mesmo. E isto é imprescindível: poder distanciar-se de sua emotividade em estado cru, poder ver-se de fora para dentro e não apenas sentir-se de dentro para fora. Isto permite ao artista julgar o que está fazendo e encontrar os termos apropriados para traduzir seus sentimentos em formas de linguagem, numa linguagem comum a todos. (OSTROWER, 1998, p.274).

Como já mencionei, a *forma* pode ser a própria *palavra*. Uma letra pode ser uma *forma*, ultrapassando sua designação fonética. Um ponto, uma vírgula pode ser uma *forma*. Uma palavra pode exceder o seu sentido enquanto signo. A relação entre significante e significado (Saussure) pode alterar conforme a disposição do signo em uma página. Pode, às vezes, ampliar o enfoque de seu significado, com o objetivo de salientar seu sentido, conforme exemplificado com o poema de Cecília Meireles, citado por Fayga e que transcrevi no primeiro capítulo.

Um experimento interessante em que letras e palavras excedem seus limites fonéticos e de signos, encontrei na obra de B. J. Novak, *The book with no pictures*. A obra exime-se da presença de qualquer figura, como assegura o próprio título, cuja tradução *O livro sem figuras*, permite inferir antes mesmo de se abri-lo, tratar-se de um livro em que não ocorra nenhuma

ilustração. Entretanto, como irei demonstrar, notar-se-á que na obra de Novak, a “figura” é a própria *palavra*. O vocábulo “picture”, do inglês, permite uma variedade de traduções substantivas além de “figura”, como fotografia, retrato, quadro, gravura, desenho, esboço, pintura, estampa. Em princípio, um livro voltado para crianças e desprovido de ilustrações sugere algo enfadonho. Ao abrir o livro, de imediato o texto parece advertir o leitor dizendo: “Esse livro não tem figuras”. A frase está impressa em caracteres *Times New Roman* razoavelmente grandes na página direita, sendo que a página esquerda está completamente em branco. Nas duas páginas seguintes, também à direita, com os mesmos caracteres e dimensões, lê-se: “Você pode até achar que um livro sem figuras não vai ter graça nenhuma.” Nas páginas imediatamente seguintes, com a da esquerda sempre em branco: “Talvez pareça meio *chato*, meio *sério*”, e logo abaixo: “Só que...”. Aqui, notei que o autor começou a “manipular” os caracteres ao imprimir em itálico as palavras “chato” e “sério”, ao mesmo tempo que aguça a curiosidade do leitor com um “Só que...” impelindo-o a mudar imediatamente para as páginas que seguem. De fato, como nas anteriores, a página da esquerda está em branco, enquanto na da direita está registrada a seguinte mensagem: “Os livros funcionam assim: A pessoa que está lendo é *obrigada* a dizer *tudinho* que está escrito no livro.” Mais uma vez, o recurso do itálico foi empregado em “obrigada” e “tudinho”. Na sequência e sempre com a mesma estratégia de deixar a página da esquerda em branco e os caracteres em *T.N.Roman*: “Seja lá o que for”. Nas duas a pós: “Esse é o combinado. Essa é a regra. Ou seja... Mesmo se a palavra for...” e, surpreendentemente temos:

Figura 9: Páginas integrantes da obra *O livro sem figuras*.



Fonte: o autor

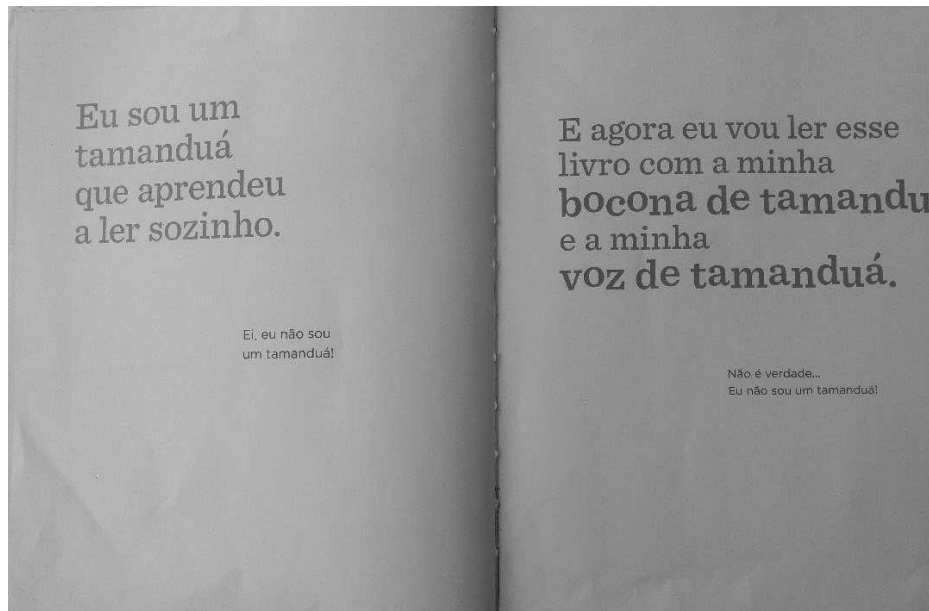
O autor surge com palavras desconhecidas do léxico, ao mesmo tempo que impressas em caracteres maiores, indo quase que de uma margem a outra da página. Ainda, utilizou o recurso das cores, aqui em vermelho, ali em azul, quebrando a monotonia da grafia em preto. Com isso, duas percepções imediatas me é possível registrar. Em primeiro lugar, analiso que ambas já deixaram de ser inexistentes, a partir do momento que foram pronunciadas, e até mesmo grafadas. Em segundo, remeto ao estudo de Wunenburger acerca da imaginação própria, recurso a que Novak obriga o leitor a utilizar quando emprega duas palavras inexistentes no léxico. De imediato, a tendência natural do leitor, seja ele de que faixa etária for, procurará buscar em seu acervo mental a imagem que represente tais palavras. O significado para o significante, conforme Saussure. Não os encontrando, o receptor tratará de imaginar algo que corresponda àquelas palavras, seguindo evidentemente sua sensibilidade, talvez aproximando-as de imagens que para ele lhe tragam algum sentido. Essa percepção pode ser bem particular de cada indivíduo ou comunidade, seguindo o conhecimento de mundo a que o leitor está acostumado. Exemplo disso, posso dizer sobre a palavra “borogotongo” ao recorrer a meu acervo mental que, por sensibilidade, a aproxima da palavra “orangotango”. Mas, certamente, “borogotongo” não é um “orangotango”, logo, são coisas distintas, embora possam parecer similares. Minha imaginação própria pode estar nesse exato momento idealizando um ser semelhante a um macaco, mas com algumas particularidades que só mesmo eu posso visualizar inicialmente, e descrevê-lo em um momento seguinte. Com a palavra “uengarengas” não é diferente. A palavra em questão, ao menos para mim, remete a algo como bugiganga, cacareco. Notei que, no experimento com as duas palavras, a questão da sonoridade dos monemas obriga meu cérebro a processar algo próximo daquilo que, para mim, faz sentido. Aqui, minha percepção auditiva ao ler a palavra supre uma deficiência linguística que impede sua compreensão, visto que, não encontrando referencial em meu acervo mental, meu cérebro apelará para algo mais próximo possível de modo a achar algum sentido, muito embora, conforme novamente Saussure, sentido e significado sejam coisas distintas.

Evidentemente que o processo de criação de uma imagem em se tratando da imaginação própria a que Wunenburger se refere constitui algo subjetivo. Kant, [em sua *Crítica do Juízo Estético*], diz que “a determinação subjetiva dos elementos da natureza, de sua grandeza, está impregnada de uma atitude segundo a ordem estética, pois ‘toda avaliação da grandeza dos objetos da natureza é uma definição de ordem estética (isto é, subjetivamente e não objetivamente determinada)’”. Para Kant, um juízo reflexivo não está relacionado com o objeto em questão, mas à percepção e entendimento desse objeto. Cada indivíduo tem o seu próprio

modo de interpretar, tornando a coisa subjetiva. Em Kant, o conhecimento começa com a experiência, entretanto, nem tudo deriva dela. Relembrando o já citado no capítulo primeiro sobre as 3 formas de conhecimento, em que o último, o Juízo Sintético a priori, une o Juízo Analítico com o Juízo Sintético para obter um novo conhecimento, o que corresponde à imaginação própria.

Novak, nas páginas seguintes explora ainda mais os recursos caligráficos, sem abdicar de sua proposta inicial que é a de conduzir o leitor a um diálogo com o próprio livro, no qual as palavras registradas em caracteres maiores representam o próprio livro e aquelas registradas em tamanhos bem menores seriam o pensamento do leitor que, inicialmente, opõe-se à condução do texto:

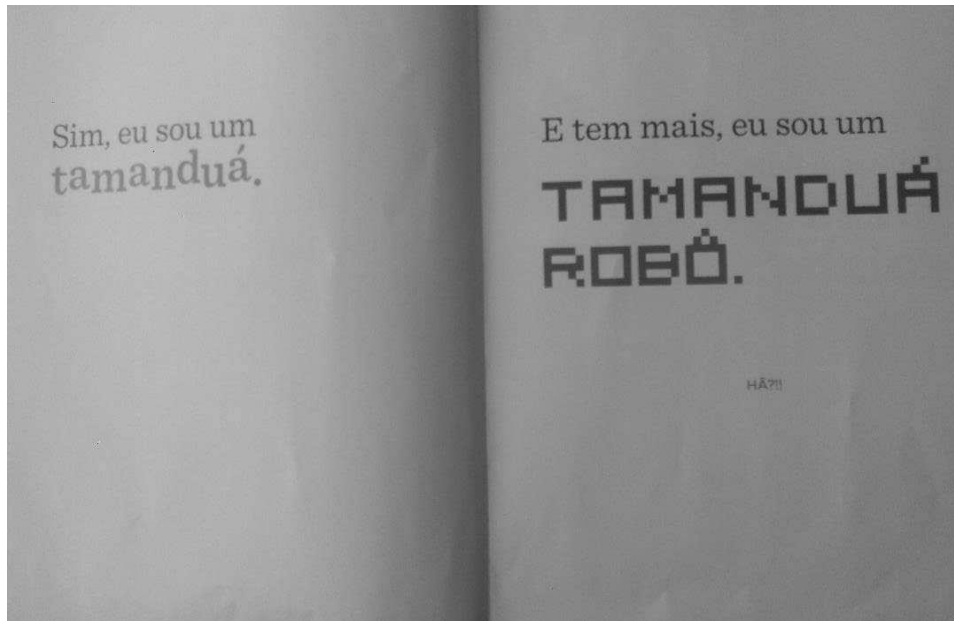
Figura 10: Páginas integrantes da obra *O livro sem figuras*.



Fonte: o autor

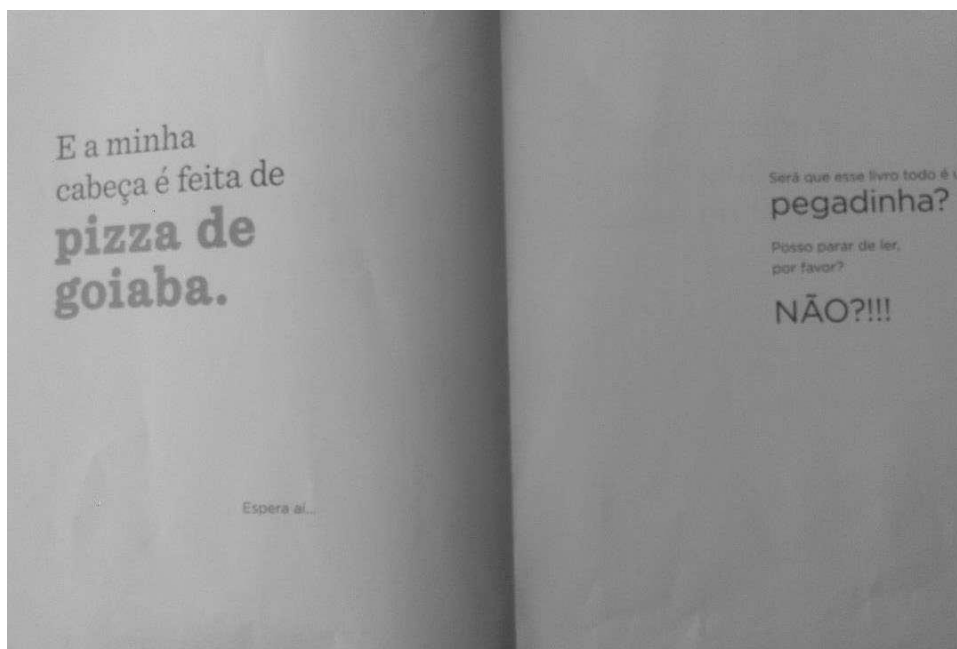
O autor utiliza-se de um processo de metalinguagem que induz o receptor a um preenchimento do espaço entre ele, autor, e o leitor. Essa lacuna, como mencionei anteriormente, é preenchida pela imaginação daquele que lê. Aqui, no entanto, ocorre algo diferente, pois o texto como que prevê o pensamento do leitor. Evidentemente que, para haver uma compreensão, demanda um conhecimento de mundo suficiente para saber o que é um tamanduá. A “discussão” segue nas páginas seguintes como demonstro na sequência:

Figura 11: Páginas integrantes da obra *O livro sem figuras*.



Fonte: o autor

Figura 12: Páginas integrantes da obra *O livro sem figuras*.



Fonte: o autor

Novak recorreu também a utilização dos recursos tipográficos, como no caso das palavras “tamanduá robô”. Os caracteres aplicados às duas palavras remetem o receptor ao universo mecânico da automação. Também isso requer um conhecimento prévio e certa vivência do leitor para compreender o motivo pelo qual ambas as palavras estão dispostas com

aquelas fontes tipográficas. Há de se perceber que o desenho das letras tais como estão impressas tornou-se usual quando se pretende remeter o leitor ao mundo da automação. Assim, as mídias escritas, as histórias em quadrinhos e os livros infantis, comumente utilizam de fontes especialmente desenhadas para remeter a ideia de algo. As propagandas estampadas em cartazes, em revistas e em jornais são repletas de palavras nas quais se utilizou fontes variadas e que propõem ideias, sugerem lugares, remetem a um ou outro objeto. Relembro a análise de Wunenburger quanto à expressão linguística que, acompanhada por uma imagem visual, a ilustra e a reforça. Isso ocorre não só com caligrafias figurativas, mas também com iluminuras, emblemas, divisas, brasões, etc. (WUNENBURGER, 2007, p.30). As fontes caligráficas utilizadas nas palavras “tamanduá robô” bem como em “pizza de goiaba” são passíveis de serem analisadas sob o “Círculo Hermenêutico”⁴⁵ de Ricoeur, visto tratar-se de imagens que demandam uma orientação particular e um conhecimento prévio de modo que ocorra uma interpretação de seus sentidos latentes que ratificam as identidades desses signos. Para Ricoeur, os signos são “metáforas vivas” que necessitam interpretação e compreensão.

Em *Poemas mínimos* encontrei outro experimento interessante com palavras diagramadas que contribuem para ratificar a ideia daquilo que elas remetem. Na obra de Knorr, o autor é também o responsável pelo projeto gráfico, visto que as palavras que compõem as páginas são dispostas de modo a intensificar a mensagem que suas imagens transmitem. O livro foi concebido no formato quadrado 20 cm x 20 cm, em cuja capa branca há o título em letras grandes (todas elas em minúsculo) impressas em vermelho e onde há uma pequena formiga. A presença do inseto, por si só, já me remeteu à ideia de algo muito pequeno. A proposta do termo “mínimo” não significa o tamanho dos caracteres impressos no texto, mas sim o tamanho dos poemas que, às vezes, são de apenas uma única palavra em toda a página. Neologismos me induzem a refletir sobre algo que transcende o signo, pois são palavras juntadas e que remetem a uma outra ideia, como “tranquilidade”, “pérolhar”, “veluzcidade”, “proilibido”, “lagrímãgens”, “águamor”, “metamorflor-se”, “probamhabilidades”, “ciúmespelho”, “segminto”, “anoitecelagem”, “meuamorcego”. Essa última, escrita de cabeça para baixo, visto

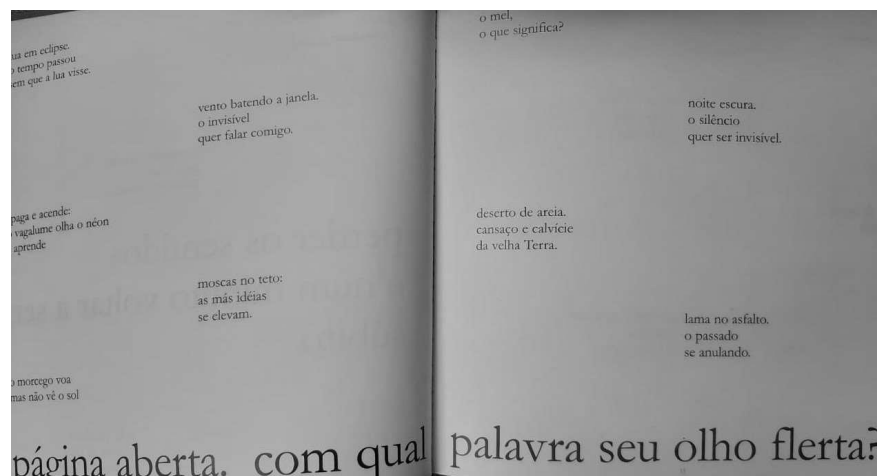
⁴⁵ A hermenêutica surgiu inicialmente como estudo da origem das Escrituras Sagradas Bíblicas. Apoiar-se na observação daquilo que o texto diz (exegese) e naquilo que ele pode dizer (eisegese). Portanto, a hermenêutica debruça-se sobre estudos de interpretação. Importa observar que para uma interpretação mais fiel ao texto, mais próxima ao seu real significado, demanda uma pesquisa hermenêutica, um estudo sobre sua origem e seu papel na sociedade ou comunidade da qual é originário. A interpretação pode pender, portanto, para uma exegese, um sentido mais fechado e arbitrário ou para uma eisegese, o que a torna pessoal, permitindo uma gama de sentidos conforme a percepção do indivíduo. Complemento essa análise com a afirmativa de Karl Erik Schollhammer ao esclarecer que “A interpretação hermenêutica só se torna possível através de uma reorganização narrativa do visível, que oferece um sentido aos acontecimentos no encontro entre imagem e texto.” (SCHOLLHAMMER, 2016, p.136).

que pode soar como “meu amor cego” no que tange ao aspecto pragmático, mas também ao aspecto semântico da palavra “morcego” enquanto signo, mamífero que tem hábito de pendurar-se de cabeça para baixo. O autor “brinca” com as palavras e, mais uma vez, segundo Barthes, induziu-me a ser um jogador que se permite inferir, considerar, significar e ressignificar algumas palavras ou pequenas frases. Assim, a primeira página do texto, Knorr dispõe um “quase haikai” como ele mesmo diz, onde leio:

perder os sentidos
e num minuto voltar a ser,
súbito.
(KNORR, 2010, p.13)

Nada diferente de um poema convencional, não fosse o fato de que, na página ele está disposto tal qual reproduzi, mas foi impresso em uma nuance de cinza, do mais claro para o mais escuro, até ao fim de cada verso. Aqui, o autor me provoca a sensação de desfalecimento, como se eu tivesse sofrido um mal súbito, uma ânsia, uma náusea, e recobrado os sentidos imediatamente. Ao migrar para as folhas seguintes, me deparo com alguns “quase haikais” espalhados entre a página esquerda e a página direita. Bem abaixo de ambas, em letras bem maiores, uma frase se estende de um extremo da página esquerda ao extremo da página direita:

Figura 13: Páginas integrantes da obra *Poemas mínimos*.



Fonte: o autor

página aberta. com qual palavra seu olho flerta?
(KNORR, 2010, p.14 e 15)

Logicamente, a primeira coisa que leio é a frase acima, pois chama a atenção por estar bem maior e negritada. Uma reflexão me paira à mente: somos tendenciosos a observar as coisas

grandes em primeiro lugar e negligenciamos as coisas pequenas. Então, somente depois me empenho a ler os versos das pequenas estrofes espalhadas pelas páginas:

lua em eclipse.
o tempo passou
sem que a lua visse.

vento batendo a janela
o invisível
quer falar comigo

apaga e acende:
o vagalume olha o neón
e aprende

moscas no teto
as más ideias
se elevam.

o morcego voa
mas não vê o sol

senão para quem o fabrica,
o mel,
o que significa?

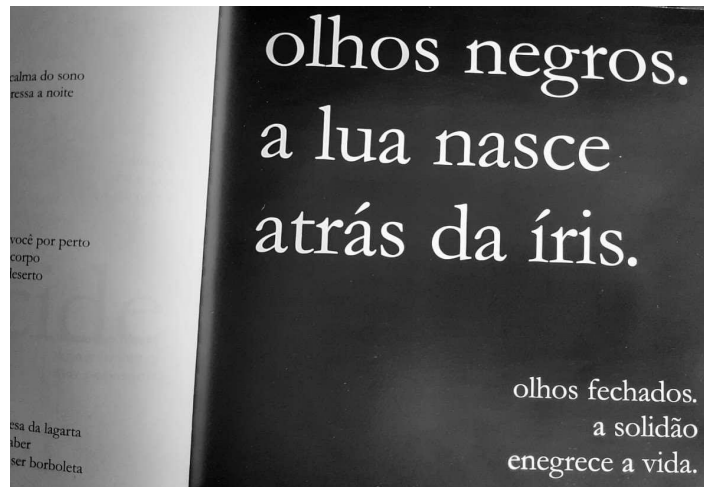
noite escura.
o silêncio
quer ser invisível.

deserto de areia.
cansaço e calvície
da velha Terra.

lama no asfalto.
o passado
se anulando.
(KNORR, p.14 e 15)

O autor prossegue nas páginas seguintes com outros poemas seguindo o mesmo padrão. Subitamente, uma página com a frase “a flor não decide a sua cor” está escrita em caracteres enormes, tomando quase toda a página. Isso fez com que a monotonia da disposição dos “quase haikais” fosse quebrada, motivando-me a ler as duas páginas seguintes, até encontrar uma página preta, com palavras igualmente grandes, grafadas em branco:

Figura 14: Páginas integrantes da obra *Poemas mínimos*.



Fonte: o autor

olhos negros.
a lua nasce
atrás da íris.
(KNORR, p.21)

Mais abaixo, ao pé da página negra, ainda com caracteres em branco, leio:

olhos fechados.
a solidão
enegrece a vida.
(KNORR, p.21)

Conforme já expus no capítulo anterior, John Locke defende algo a que chamou de “Ideias de Reflexão” que são as percepções iniciais (Ideias Sensoriais Simples) retrabalhadas pela reflexão do indivíduo, ativando seu teatro mental. Knorr explora os espaços em branco, fazendo da própria página em branco um motivo para reflexão, logicamente, dentro do contexto da obra. É o que sucede logo após a página em preto. A seguir, ele retoma os poemas mínimos, utilizando-se de recursos semânticos e pragmáticos na construção de seus poemas, o que me permite inferir sobre várias coisas que permeiam meu entendimento, minha compreensão, meu conhecimento de mundo, como por exemplo em:

HALLEY
o cometravesti
abanando a cauda
fazendo trottoir
à espera de outro
(KNORR, p.25)

Ou ainda:

uma ave pequena
,havia,
outra ave maior
,avião
(KNORR, p.26)

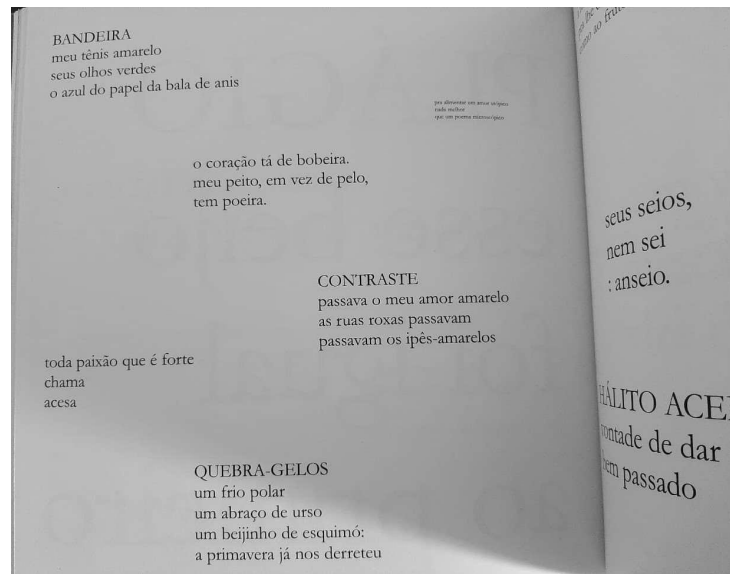
E mais:

avelãs e castanhas:
tão castas
quanto estranhas
(KNORR, p.28)

Knorr abusa da manipulação das palavras, conduzindo-me a buscar continuamente dentro de meu arquivo mental, imagens que possam configurar a representação do que está escrito. Preciso saber o que é um cometa, saber que um cometa tem cauda, e correlacionar com um travesti, que também preciso saber o que é. Somente depois disso tudo poderei ter uma compreensão da “brincadeira” que o autor faz com essas duas palavras. Sinto-me de fato, um jogador, segundo a máxima de Barthes. Assim, posso perfeitamente entender a relação da ave com o verbo pretérito “havia” e com substantivo “avião”. No primeiro, a ave pequena é frágil, representa a natureza que está sempre sujeita a sucumbir diante do progresso tecnológico do homem, no caso, o avião, bem maior, e dominador. Preciso saber também que avelãs e castanhas são envoltas por uma casca muito grossa, que torna sua semente quase impenetrável. Isso permite compreender quando o poeta diz que são estranhas, porque para serem apreciadas precisa-se romper o invólucro duro. Conforme Ricoeur, é a metáfora viva.

Os poemas de Knorr estão dispostos nas páginas de forma desordenada, sem seguir um padrão de posicionamento, como se costuma ver em livros de poemas. Ainda, utiliza o artifício de ampliar e reduzir os caracteres que compõem as palavras. Há um momento específico que o autor utiliza o recurso de reduzir o tamanho das letras tornando-as quase ilegíveis. Foi preciso aproximar meus olhos para ler as palavras que formam o seguinte poema:

Figura 15: Páginas integrantes da obra *Poemas mínimos*.



Fonte: o autor

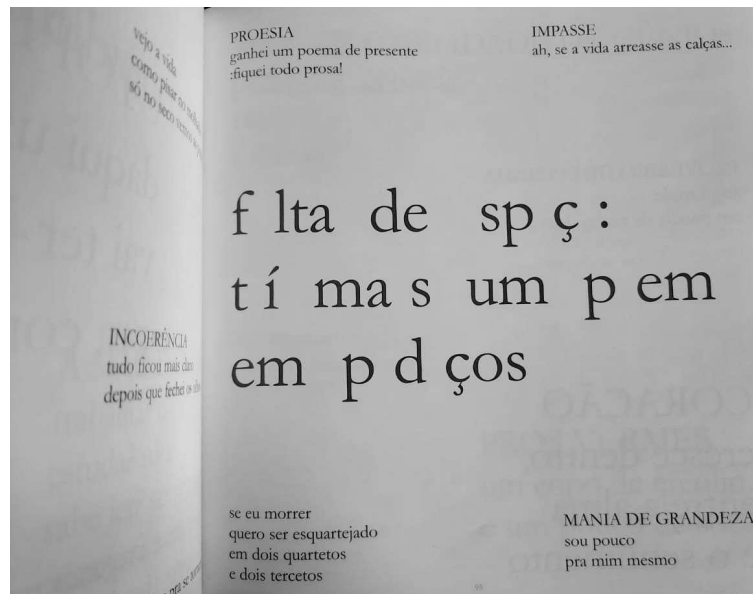
pra alimentar um amor utópico
 nada melhor
 que um poema microscópico
 (KNORR, p.58)

Knorr faz o contrário com um poema em uma página bem adiante, ao ampliar sobremaneira seus caracteres, contrastando com os demais poemas que estão inscritos naquela página:

CORAÇÃO
 cresce dentro,
 entre a alma
 e o sentimento
 (KNORR, p.96)

Em outro momento ele “brinca”, fazendo-me jogar o jogo no preenchimento de espaços vazios para completar as palavras que, depois de completas, pude compreender a relação entre os signos e seus significantes:

Figura 16: Páginas integrantes da obra *Poemas mínimos*.



Fonte: o autor

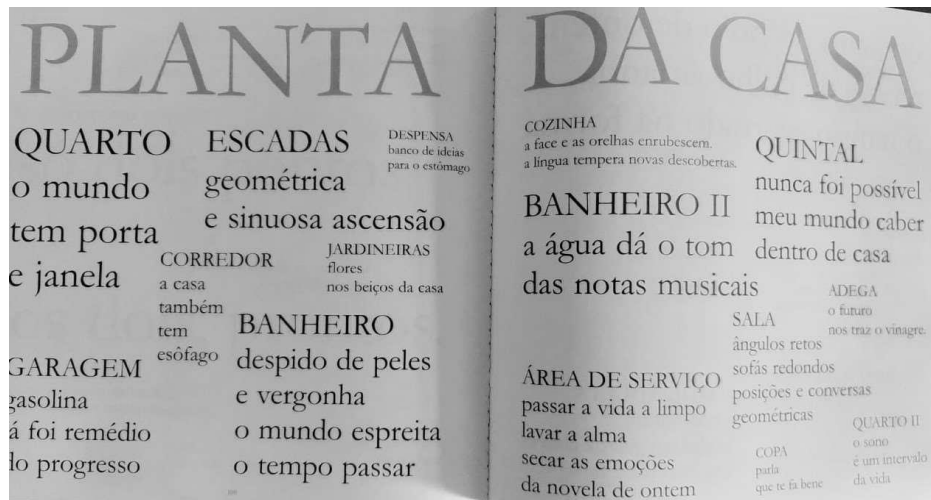
f lta de sp ç :
t í ma s um p em
em p d ços
(KNORR, p.95)

As relações que o autor faz entre as palavras e o desenho delas sobre o papel aproxima o leitor do signo que ela, a palavra, representa. Também é recorrente o jogo de palavras em que, às vezes, apenas uma letra ou um acento pode mudar completamente o aspecto semântico da frase, como em:

prezo a liberdade ou preso à liberdade?
(KNORR, p.91)

Knorr é um poeta gráfico. É como eu chamaria esse autor que não se atém somente ao que está circunscrito a poesia, mas que se aproveita dos recursos de diagramação que possibilitam a dinâmica de seus poemas, como outro exemplo:

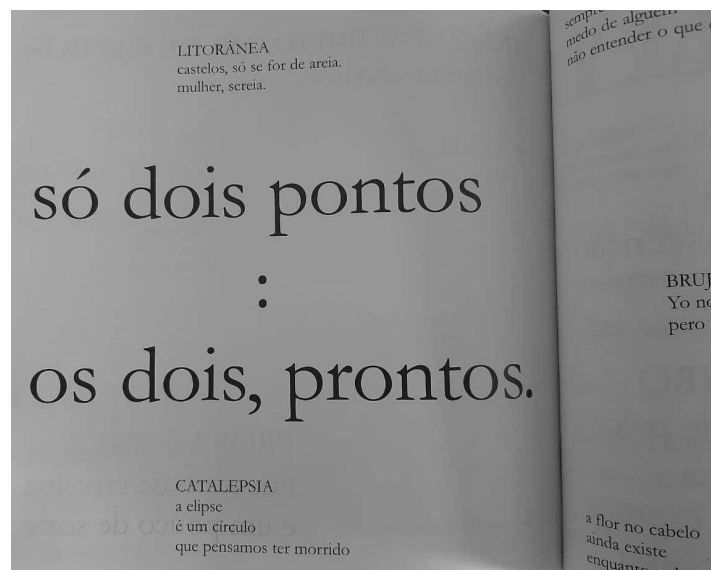
Figura 17: Páginas integrantes da obra *Poemas mínimos*.



Fonte: o autor

Ou ainda:

Figura 18: Páginas integrantes da obra *Poemas mínimos*.



Fonte: o autor

O autor demonstra que as “brincadeiras” com os signos variam conforme a língua. Uma tradução tornaria impossível a relação entre o signo e o poema. Identifiquei esse fenômeno linguístico no poema intitulado *Brujo*:

Yo no creo en pequeños poemas,
pero que los hay, kai.
(KNORR, p.99)

Como se vê, o vocábulo da língua espanhola “hay” permite o trocadilho com a palavra japonesa “haikai”, possibilitando compor o poema. Uma tradução para o português, por exemplo, ainda que língua latina, quebraria a proposta original. Esse problema é recorrente em traduções, em geral devido a perda da sonoridade do poema. Isso ocorreu no poema *The Raven*, the Edgar Allan Poe, ao ser traduzido para o português através de Fernando Pessoa e Machado de Assis, dentre outros. Particularmente, considero que uma das melhores traduções é a de Machado. Entretanto, ainda assim, o brasileiro não conseguiu alcançar a sonoridade do poema original, principalmente com o vocábulo inglês “nevermore” que, no poema de Poe, é aparentemente pronunciado pela ave, visto assemelhar-se ao grasnar do corvo. Em português, nas duas versões, a tradução “nunca mais” distancia-se completamente da intenção melódica proposta pelo autor. Roman Jakobson levou em conta esse tipo de dificuldade ao afirmar em *Aspectos linguísticos da tradução* que “a poesia, por definição, é intraduzível.” (JAKOBSON, 1971, p.72). José Pinheiro de Souza, em seu artigo *Teorias da tradução: uma visão integrada* (in: Revista de Letras - Nº.20 - Vol.½ - jan/dez. 1998, p.51/67), lembra a Manuel Bandeira que, sendo ele mesmo tradutor de diversos poemas, ratifica a Jakobson quando diz que a poesia, na sua essência, é intraduzível (apud PAES, 1990, op. cit. :35). Albercht Fabri tece considerações acerca do papel da tradução pois para ele na linguagem literária o conteúdo é a estrutura e o instrumento visto tratar-se de uma “sentença absoluta”. Fabri leva em conta o significante e o significado já que “é impossível distinguir entre representação e representado” (apud CAMPOS, 1992, p.31). O sentido e a palavra, a forma e o conteúdo, são indissociáveis no discurso literário, o que impossibilita a tradução.

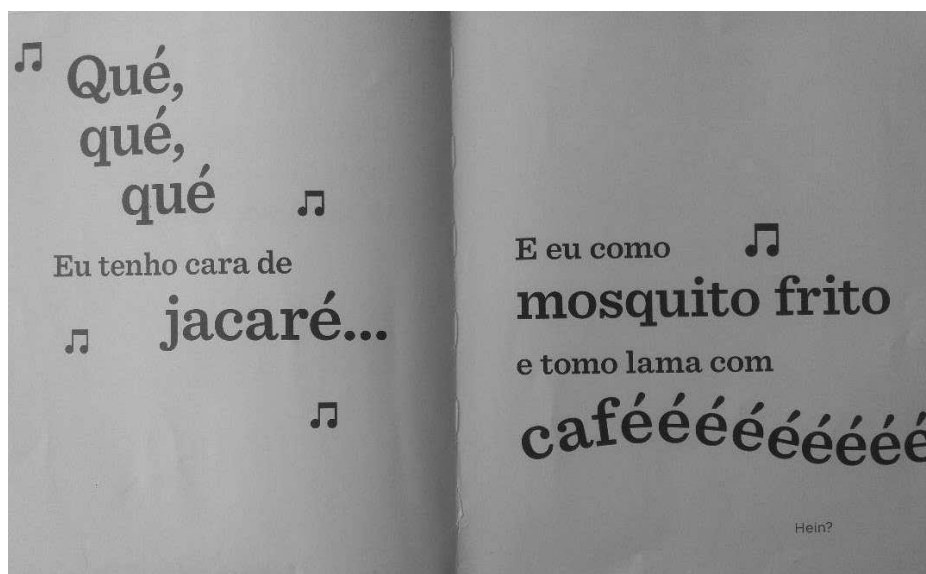
Fayga Ostrower esclarece em *A sensibilidade do intelecto* que as palavras, além de trazerem consigo uma carga semântica, elas podem estender seus significados originais através de aspectos sensoriais e sensuais do falar. Segundo a autora, uma palavra pode ser entendida num sentido mais amplo ao se refratar em modulações e ênfases rítmicas, “iluminando uma realidade interior vivencial mais complexa” (OSTROWER, 1998, p.260). Ela exemplifica essa intensificação semântica com o poema de Cecília Meireles:

Dize:
 O vento do meu espírito
 soprou sobre a vida.
 E tudo que era efêmero
 se desfez.
 E ficaste só tu, que és eterno...
 (MEIRELES apud OSTROWER, p.260)

No poema de Meireles a sonoridade e ritmos proporcionam ao leitor uma extensão do sentido. Ostrower atenta para que se observe a retomada da vogal “e” em tantas sílabas, assim como da consoante sibilante “sss”, proporcionando ao leitor através de uma imagem poética a sensação do “vento do espírito soprando na eternidade”. Ainda, conforme a análise de Ostrower, percebo que, ao ler o poema, na configuração e no contexto dado, “as palavras ganham uma dimensão maior, iluminando, para além do cotidiano, uma realidade vivencial mais profunda e mais complexa” (OSTROWER, p.261). Nesse sentido, é fácil compreender que uma versão para outra língua, cujos signos são diferentes embora procurem um mesmo significante, haja uma perda substancial dessa sobrecarga semântica, dependendo do contexto, principalmente em se tratando de poesia.

Assim como em *Raven*, o texto do autor juizforano Knorr incorre em problemas de natureza semântica como o que demonstrei no poema *Brujo*, pois certamente, uma versão de seu livro para outra língua implicaria em dificuldades semelhantes de sentido. Vê-se então como a complexidade da tradução implica diretamente na semântica e, não só, atua mesmo na questão do signo, conseqüentemente, na imagem. Em Novak, por exemplo, a tradução teve uma influência tremenda. Onde em português leio “tamanduá”, no original em inglês encontro a palavra “monkey” (macaco), portanto, animais completamente distintos. Em *The book with no pictures*, não encontrei razão particular para a versão em português *O livro sem figuras* sofrer alteração do signo que representa um animal tão diferente daquele apresentado por Novak. Ao contrário, é possível compreender a troca de “blueberry pizza” por “pizza de goiaba”, já que a fruta blueberry é ainda um tanto quanto desconhecida dentre os brasileiros. Também é compreensível a alteração do original “glub, glub, glub, my face is a bug” e “I eat ants for breakfast right off the ruuuuuug!” por:

Figura 19: Páginas integrantes da obra *O livro sem figuras*. (p.25 e 26)



Fonte: o autor

Embora a diagramação do texto seja semelhante ao original, como se vê, em *O livro sem figuras* a versão demandou algo completamente diferente. O animal “jacaré” não tem nada a ver com “bug” (besouro) e “mosquito” é um inseto diferente de “ants” (formigas). O recurso gráfico de multiplicar as vogais em “rug” (manta) também foi utilizado nas vogais acentuadas de “café” para fechar a frase na versão em português. Mas, a necessidade de se conservar uma sonoridade e não incorrer no problema da versão de *Raven*, demandou que houvesse alterações significativas de sentido, caso contrário o que teríamos seria, ao pé-da-letra, algo como: “glub, glub, glub, minha cara é um besouro” e “ Eu como formigas no café da manhã fora da manta”. Certamente, a versão não ficaria nada interessante, como demonstrei. A estratégia da versão segue em outras páginas como “My only friend in the whole wide world is a hippo named BOOBOOBUTT” (NOVAK, 2014, p.29 e 30) para “Meu único amigo no mundo todinho é um hipopótamo chamado BUMBUMZINHO” (NOVAK, 2015, p.29 e 30).

As variantes relacionadas à tradução de *The book with no pictures* para *O livro sem figuras* fazem parte de um processo livre de tradução no qual, em conjunto com a tradução literal, busca-se um sentido (ideias e conceitos) que se adeque ao objetivo e ao tipo de texto, que leve em conta um maior ou menor grau de convergência ou divergência linguística e cultural entre duas línguas, afirma Heloísa Gonçalves Barbosa em *Procedimentos técnicos da tradução: uma nova proposta*.

Tanto na obra de Novak como na de Knorr, foram utilizados os recursos tipográficos e os espaços em branco, assim como no poema de Mallarmé. Nos dois livros, há algo em comum:

podem ser expressos oralmente, entretanto, suas compreensões tornam-se parciais, com perda significativa de sentido, visto terem um apelo visual muito grande. Distantes do contato visual, as palavras fragmentam-se. Desamparadas pela inscrição sobre o papel, perdem suas essências, suas finalidades, seus objetivos. Diria, uma refeição sem sal.

Estariam, portanto, essas duas obras, bem como *un coup de dé*, atreladas ao *segundo nível de relação texto-imagem*.

A palavra escrita pode transcender a esfera do signo, permitindo que se expanda semanticamente naquilo a que Roland Barthes chamou de “imagem icônica codificada” na qual a palavra (enquanto imagem) deixa de ter somente um aspecto denotativo (imagem icônica não-codificada) conferindo a ela um aspecto conotativo, excedendo ao aspecto linguístico inicial de um texto, como ocorre com a Escritura Assêmica.

Avançando nessa relação texto-imagem, percebo que há, de fato, uma cumplicidade entre palavra escrita e imagem visual quando me deparo com obras em que determinado texto é complementado por desenhos e(ou) onde há uma “atenção especial” para a tipografia. Leia-se “especial” algo semelhante aos exemplos das editorações utilizadas nas obras *Poemas mínimos* de Knorr e *O livro sem figuras* de Novak.

Um exemplo em que as estratégias de estreitar a relação texto-imagem (ilustração) foi muito bem explorada encontra-se na obra *Noites em claro* de Júlio Emílio Brás que, em parceria com Rogério Brás, responsável pelas ilustrações e projeto gráfico, concebeu um trabalho bem interessante, cujo resultado final permitiu uma interação texto-imagem bastante integradas e que pode ser classificada como uma obra de “relação de segundo nível”, seguindo a nomenclatura que idealizei.

Noites em claro é uma obra autobiográfica, na qual o autor relata sua dura jornada pelo universo das drogas. Poderia ser um simples relato através de linhas corridas de texto, comovendo-me e conduzindo-me à perplexidade. Mas a obra vai além. Através das imagens visuais e do projeto gráfico de Borges, experimentei uma sensação nauseante, pois o livro é repleto de sutilezas gráficas e ilustrativas que me conduziram a tal. As formas, aqui, moldadas aos sentimentos do autor, suas lembranças, vivências, pensamentos e sentimentos, são formas expressivas, carregadas de significados e que requerem interpretação e, conforme Fayga Ostrower, “Através das formas, os homens conquistam novos espaços numa geografia puramente humana, expandindo sua sensibilidade e compreensão, transcendendo suas limitações corpóreas e descobrindo dentro de si novos Universos cantantes.” (OSTROWER, 1998, p.282 e 283).

O livro de Braz apresenta, já na capa, a ilustração de um gato pardo enormemente gordo, disforme, destoante da imagem de um gato que o imaginário costuma conceber. Foi apenas um prenúncio do estranhamento que as ilustrações internas acarretaram sobre mim. O primeiro capítulo inicia-se com uma página negra com uma pequena estrofe de uma música dos Titãs:

Eu não tenho mais a cara que eu tinha
No espelho, essa cara não é minha
Mas é que quando eu me toquei
Achei tão estranho...
(TITÃS - Não vou me adaptar)

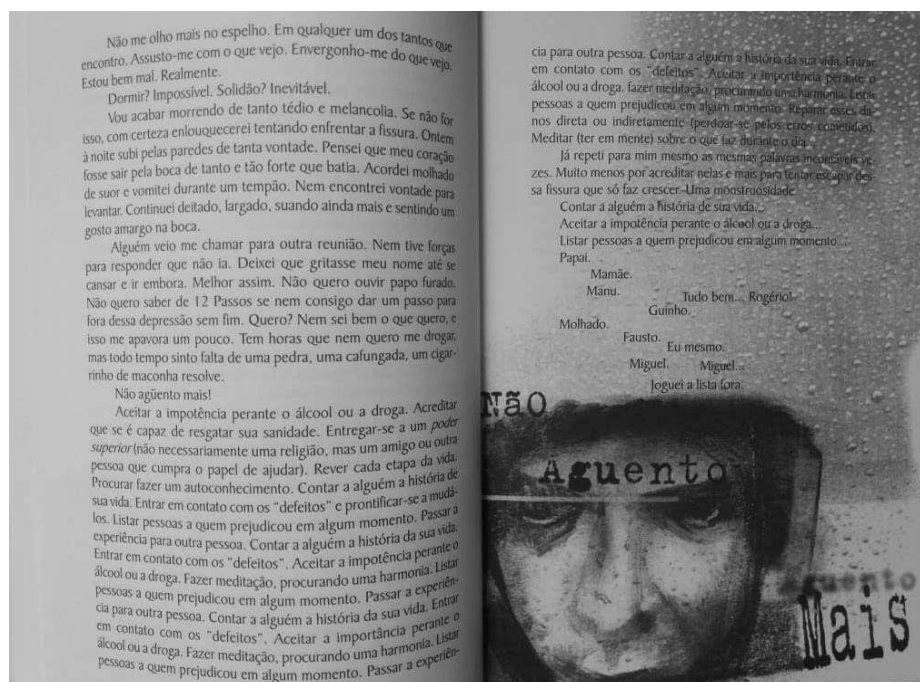
O texto segue o padrão convencional de qualquer outro livro de contos ou romance, impresso sobre páginas brancas e mais uma vez, o capítulo primeiro é fechado com outra página completamente negra com uma estrofe de música do Kid Abelha.

O que é que eu não faço
Por onde eu não ando
O que é que eu já não tenho
Quando é que eu não venho
(KID ABELHA - Como é que eu vou embora)

As estrofes no primeiro capítulo sugerem, por si só, a condição em que se encontra o protagonista. Ao fim do segundo capítulo, percebo que o projeto gráfico do editor toma a liberdade de fazer algumas inserções, alterando a formatação convencional dos caracteres, semelhantes aos que apresentei na obra *O livro sem figuras* de Novak e *Poemas mínimos* de Knorr:

Em outros momentos, as ilustrações são mescladas às liberdades tipográficas utilizadas nos caracteres, os quais, muitas vezes aparecem impressos translucidamente, exigindo um esforço maior para a leitura, dando a sensação de um enxergar míope, como ocorre com a palavra “aguento” mais ao pé da página, inserida na ilustração:

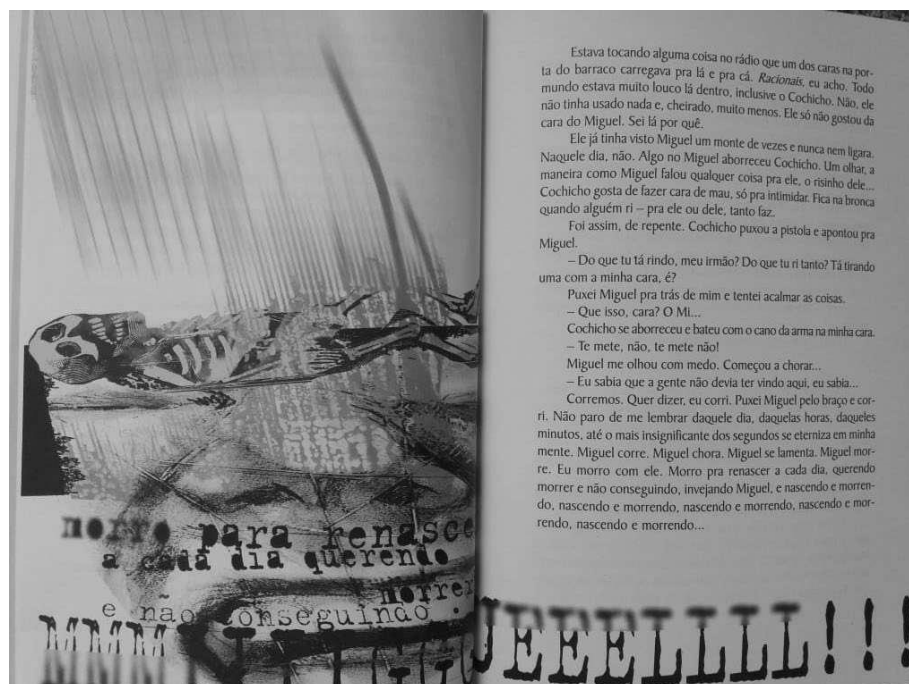
Figura 22: Páginas integrantes da obra *Noites em claro*.



Fonte: o autor

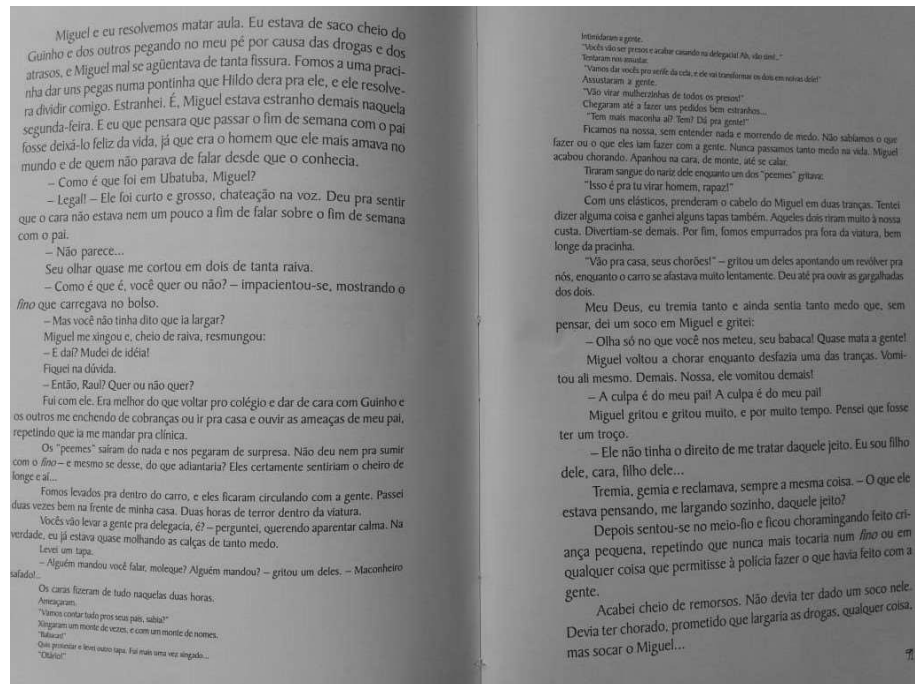
Em outros momentos, as imagens visuais são quase incompreensíveis, sugerindo-me a ideia de delírio. São imagens desfocadas, riscadas, embaralhadas em desenhos sobrepostos, dando a noção do que é a ilusão de um drogado, mimetizando o que sugere ser real com aquilo que não passa de delírio:

Figura 23: Páginas integrantes da obra *Noites em claro*.



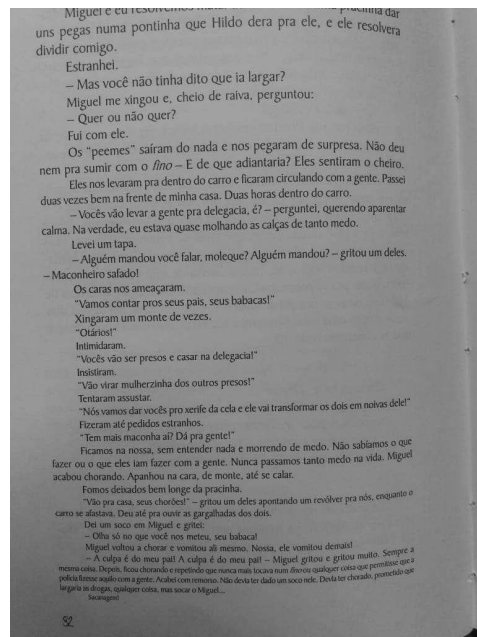
Fonte: o autor

Assim como a proposta de Knorr em *Poemas mínimos*, a obra de Braz é repleta de variações na dimensão dos caracteres. Como em Knorr, a diagramação de Rogério Borges para o livro de Braz propõe dar ênfase aos momentos de delírio, de náuseas, de ânsias pelos quais o protagonista transita, extraindo do meu ser sensações de incômodo nos instantes em que leio as páginas, retirando-me da zona de conforto ao forçar-me a ler trechos em que os caracteres estão minimamente grafados. A estratégia gráfica me induz ao desconforto, ao distúrbio psicológico, à insanidade, propondo aproximar-me, enquanto leitor, das consequências provocadas pelo uso da droga a qual se submete o protagonista da história.

Figura 24: Páginas integrantes da obra *Noites em claro*.

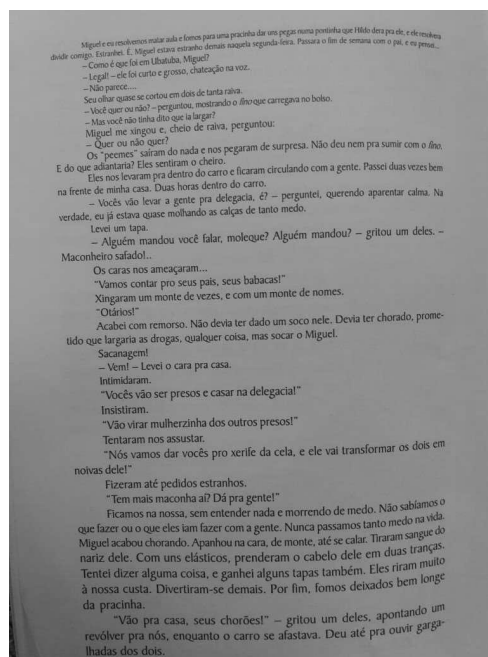
Fonte: o autor

Também nas páginas:

Figura 25: Páginas integrantes da obra *Noites em claro*.

Fonte: o autor

Figura 26: Páginas integrantes da obra *Noites em claro*.



Fonte: o autor

A proposta do autor, em comunhão com o ilustrador e projetista gráfico da obra, certamente é de afetação do público leitor. Em *Noites em claro* a relação texto-imagem é muito estreita. A obra como um todo é necessária, porém não imprescindível para a percepção do texto. Ela excede a simples leitura, e requer pluralidade na exploração dos sentidos biológicos de quem a lê (e observa), mas ainda assim seria classificada como uma obra de segundo nível na relação texto-imagem, visto ser possível sua leitura oral, permitindo sua compreensão.

3.4 RELAÇÕES DE PRIMEIRO NÍVEL ENTRE O TEXTO E A IMAGEM VISUAL

Os tópicos anteriores, 3.2 e 3.3, nos quais discuto as relações entre texto e imagem, permitem observar que o escritor contemporâneo tem dois desafios enormes pela frente. Primeiramente, conforme afirma Karl Erik Schollhammer, não é mais possível “tratar a imagem como ilustração da palavra nem o texto como explicação da imagem.” (2016, p.16). Os textos deixaram de ser somente legendas de ilustrações ou guias para ilustrações. Salienta o autor que é possível que texto e imagem não se comuniquem “diretamente entre si como um signo e seu referente, a expressão e seu conteúdo, mas como dois significantes que, em virtude de sua proximidade, apontam juntos para uma terceira interpretação.” (2016, p.49). Um segundo desafio é que o escritor atual se depara com a concorrência das mídias modernas, em especial as eletrônicas que, com seus hipertextos e sua não linearidade, condicionaram seus leitores a

um universo pronto, dinâmico, que enriquece sua imaginação reprodutiva, porém, por ser um universo pré-fabricado, torna o leitor acomodado e incapaz de motivar sua imaginação própria (Wunenburger)..

O professor Schollhammer considera que há, entre texto (imagem mental) e figura (imagem visual) desencontros quando de sua convergência. Um dos motivos para isso detém-se no fato de que ocorre um conflito entre o poder imaginativo da palavra e a proliferação de imagens exteriores que, em função da multiplicação das mídias, geram um efeito negativo no imaginário do indivíduo pois distraem-no no “processo de conscientização na recepção literária” (2016, p.9) e, conseqüentemente, afetam sua imaginação própria (Wunenburger) visto tratarem-se de imagens pré-fabricadas e banalizadas. Schollhammer evoca o pensamento do escritor italiano Ítalo Calvino que vê na literatura um forte aliado contra a massificação nociva gerada pelas mídias, já que a leitura é “capaz de despertar imagens mais consistentes na imaginação” (2016, p.9). Em Calvino, para que esse processo ocorra é necessária

a observação direta do mundo real, a transfiguração fantasmática e onírica, o mundo figurativo transmitido pela cultura em seus vários níveis, e um processo de abstração, condensação e interiorização da experiência sensível, de importância decisiva tanto na visualização quanto na verbalização do pensamento. (CALVINO apud SCHOLLHAMMER, 2016, p.9).

Complementa Schollhammer que “o possível” é o reservatório do poder próprio da imaginação literária no ato da leitura e que vai combater os excessos da massificação midiática. Compreendo que o acervo mental é detentor do “reservatório do possível”, é o agente motivador da imaginação própria (Wunenburger) capaz de condensar novas imagens através da confluência de imagens visíveis e não visíveis (Schollhammer) dentro do texto. Ainda, segundo Schollhammer, a literatura é “um lugar de criação de imagens liberadas da fantasia superficial, um lugar para depuração e cristalização de imagens, onde elas adquirem definição e autossuficiência.”(2016, p.9). Nesse sentido, posso inferir que a literatura é, ao mesmo tempo, capaz de evocar, renovar e retroalimentar as imagens do acervo mental do indivíduo.

Nessa linha de pensamento, Jean-Jacques Wunenburger também discute o problema do automatismo do imaginário no artigo *As formas de expressão do imaginário e as estruturas paradoxais da linguagem simbólica das imagens*, quando diz que:

A geografia mental do imaginário, essa organização mental na vida de espírito e na vida dos homens, condiciona, de certa maneira, as formas de expressão. As imagens no exterior da vida de espírito condicionam

as paisagens culturais do imaginário que irá, por sua vez, alimentar os mitos e ritos das religiões e que tornará possível a diversidade das artes, da dança, do cinema. Trata-se de uma imensa esfera subjetiva e objetiva, interior e exterior, psicológica e cultural. Hoje, mais do que nunca, estamos em uma situação estranha, porque vimos se desenvolver, de modo exponencial e impressionista, o mundo exterior das imagens que nós transportamos conosco nos nossos vários tipos de aparelhos, como uma espécie de cérebro cultural que preenche essas imagens. Ao mesmo tempo nós estamos, provavelmente, em uma situação de grande pobreza psicológica, porque a imaginação, no interior do homem, é uma atividade bastante frágil. É uma atividade bastante complexa, também, que precisa reunir as condições para seu desenvolvimento. Não é certo que a proliferação da iconosfera social, cultural e tecnológica seja, necessariamente, um florescimento da imagem interior. (WUNENBURGER, 2013, p.311-319).

Wunenburger reflete sobre o mesmo que Calvino, condensando seu pensamento naquilo a que chamou de “obesidade do imaginário cultural em relação a uma anorexia da imaginação interior” (2013, p.312). Assim como Calvino considera o “reservatório do possível” como a base da imagem mental, Wunenburger recorre a Gilbert Durand quando este estrutura um pensamento naquilo a que chamou de “base matricial da imaginação” para discorrer sobre a problemática da massificação midiática:

...quando nós nos interessamos pela imagem e pela vida psíquica temos que considerar diferentes aspectos, entre eles o aspecto fenomenológico, que resulta de uma descrição sensível de sua aparição e de sua aparência. Neste caso, as imagens são realidades que se configuram no espaço e no tempo, mental e exterior. Na imagem animada, o tempo cinematográfico não é o tempo da vida, mas esse tempo de um filme procura restituir um tempo da história, um tempo do mundo. Da mesma forma, o espaço das imagens digitais é, cada vez mais, sem dúvida, multidimensional, e não é o mesmo que o espaço real no qual o corpo encontra os objetos, encontra a fadiga, encontra o sofrimento. Fenomenologicamente, portanto, tem-se uma verdadeira transmutação espaço-temporal entre a vida e as imagens. (2013, p.312).

Durand, dentro de uma perspectiva fenomenológica, salienta que o espaço-tempo das imagens tem a capacidade de oferecer uma abordagem muito mais densa e intensa que o espaço-tempo da vida. É por esse motivo que, segundo ele, tendemos a apreciar mais o mundo virtual, irreal, do que o mundo real. Wunenburger vai mais além, ressaltando outro aspecto da imagem que é o afetivo. Aqui ele destaca a relação da imagem enquanto representação e o que ela significa para nós no que tange à nossa afetividade “...imagem que nos toca e provoca nossos afetos.” Na dialética afeto-representação a representação é o espelho do afeto, mas é também capaz de modificar esse afeto. Lembra que essa dialética é objeto profundo de estudo da

psicanálise, tal a sua capacidade de afetação sobre o indivíduo, gerando relações que podem ser fonte de criatividade e de bloqueio. A sucessiva repetição de uma imagem pode provocar sensações de angústia e obsessão, como também pode motivar afetos favoráveis e de prazer, suscitam uma transformação permanente da imagem e é fonte de devaneios. Nesse sentido, a imagem “alimenta toda uma psicopatologia do imaginário” (2013, p.313).

Outro aspecto da imagem, citado por Wunenburger, está relacionado ao seu significado. Tomando agora, a fala de Paul Ricoeur, as imagens “dão a pensar”, o que quer dizer que elas suscitam e desenvolvem significação, elas são capazes de produzir pensamento e, um pensamento que provém de uma imagem é o que chamamos de “simbólico”⁴⁶. Esse aspecto simbólico é algo estudado pela vertente filosófica denominada hermenêutica (interpretação dos signos).

Retomo os estudos de Schollhammer quando este lembra que para Bataille e Foucault a imagem é a linguagem do visível como representação ou como o imaginário se posiciona diante do simbólico, mas ao mesmo tempo como a imagem se comporta “em relação ao invisível ou ao modo com que o imaginário absorve, encobre e figura o real.” (2016, p.186). Schollhammer resume dizendo que “a transgressão na imagem pode romper com a figuratividade em direção à abstração (simbólico), mas também em direção à sensação (o real). Explica que na relação entre tema e linguagem a ruptura de um conduz à ruptura do outro. Destaca que, Deleuze identifica a transgressão da figuratividade pela *Figura* ou *Figural* ou, usando o conceito de Cézanne, *Sensação*. Ainda, explica Schollhammer:

O importante é entender que se trata de um movimento na imagem que vai do figurativo visível em direção à Figura sensível, do óptico ao háptico, como se o corpo, atravessado por pulmões, se sobrepujasse à consciência e aos limites orgânicos e envolvesse em direção à pura sensação. (SCHOLLHAMMER, 2016, p.187).

Schollhammer ressalta, portanto, a evidência dos aspectos do sensível e do afeto em uma obra, explicados por Wunenburger, aspectos estes não levados em conta antes nos estudos das obras modernas, mas que têm sido observados de modo recorrente nas obras contemporâneas e possibilitado releituras naquelas que integraram o modernismo, como por exemplo a de Andy Warhol.

A importância da ideia do Figural desenvolvida por Deleuze é observada primeiramente na obra *Discours, Figure* de Jean-François Lyotard, ainda em 1974, afirma Schollhammer, na

⁴⁶ Simbólico na perspectiva da semiótica de Peirce.

qual o autor repensa a relação discurso e imagem, concebendo a possibilidade de produção de sentido que excede ao texto. Lyotard critica o privilégio do discurso como único produtor de sentido em detrimento da imagem. O termo Figural provoca uma erosão na “...distinção rigorosa entre o texto e a imagem, entre a letra e a linha. Ao abrir a letra, aparece a imagem, e, ‘fechando’ a imagem, a figura se condensa no emblema, no símbolo, na letra.” (2016, p.187). Desse modo, Lyotard procura romper com os parâmetros da dialética entre o visível e o dizível. Schollhammer conclui que a transgressão da imagem modernista pressupõe uma separação significativa para o sentido dentro da relação imagem e texto, figura e discurso, visível e dizível, “A imagem é compreensível quando traduzível pelo discurso - rompendo com sua significação referencial e representativa, a imagem demanda uma explicação pela palavra.” (2016, p.188). Resumidamente, o estudo de Lyotard condensa-se no “pensar a imagem não mais em oposição, mas em conjunção com o discurso.” (2016, p.188), levando em conta princípios da Teoria da Recepção na qual o receptor (leitor, observador) preenche as lacunas, os espaços vazios, os buracos presentes no texto e na imagem. Esse “preenchimento” que, penso, poderia chamar-se “onírico”, está diretamente ligado à sensação, o que permite-me conjugar com as teorias de Hume, Locke e Kant, no que tange aos conceitos de percepção e ideia que possibilitaram-me as análises sobre a construção do imaginário e que se alicerçam como força consolidadora da imaginação própria (Wunenburger), pois segundo a análise de Schollhammer acerca dos estudos de Deleuze e Lyotard, esse “preenchimento onírico” gerado pela confluência entre o visível e o dizível, imagem e texto, figura e discurso, leva a um terceiro e importante sentido dentro da representação de uma obra, aquilo a que Foucault conceituou como *similitude*.

Para Foucault, *semelhança* difere de *similitude*, embora sejam sinônimos nos dicionários. A *semelhança* trata de relações entre original e cópia enquanto a *similitude* compara semelhantes, não levando em conta, portanto, qualquer hierarquia entre um original e uma cópia, “que não têm nem começo nem fim, que é possível de percorrer num sentido ou noutro, que não obedecem a nenhuma hierarquia, mas se propagam de pequenas diferenças em pequenas diferenças” (FOUCAULT apud SCHOLLHAMMER, 2016, p.191). A *similitude* proposta por Foucault rompe com os princípios da dialética que sempre incidiu sobre a relação texto-imagem, na qual a análise de uma obra era observada sempre como dominador-subordinado, o que proporcionou querelas como a que envolveu Da Vinci ao defender a primazia da pintura sobre o texto. Portanto, o conceito de *similitude* desconstrói a ideia de separação entre o sistema visual e o sistema linguístico em que, ora o texto é regrado pela imagem, como nos quadros com textos inseridos, ora a imagem é regrada pelo texto, como ocorre com os livros ilustrados.

Nesse ponto pretendo demonstrar que os livros ilustrados contemporâneos se distanciam da perspectiva histórica da arte ao separar discurso e imagem na modernidade, como bem lembra Schollhammer à página 189 de sua obra. Começo exemplificando com a obra *Contos de lugares distantes* de Shaun Tan, autor australiano que atua como escritor e ilustrador de suas obras.

Tan é um desses autores dos quais, dentro da dialética texto e imagem, não podemos precisar se trata-se de um escritor-ilustrador ou se um ilustrador-escritor. Neil Gaiman em comentário sobre obra de Tan, diz:

Shaun Tan é singular. É um artista de histórias curtas, mágicas e perfeitas, muitas vezes sem palavras. São, na verdade, sonhos que se pode trazer para o mundo da vigília, este em que vivemos, iluminando-o. São tramas que Kafka poderia ter contado, caso gostasse um pouco mais da vida. Shaun Tan cria beleza a partir das pequenas coisas e também daquilo que nunca existiu, mas que nem por isso menos real. (TAN, 2012, quarta capa).

Também, em prefácio da mesma obra, Daniel Pellizzari vai comentar:

Agindo como moleques valentões, espancamos as histórias-criaturas em busca de um sentido. Seriam poemas em prosa? Contos infantis? Fábulas para adultos? Mas é preciso abandonar juízos e expectativas e permitir que o universo do livro vá aos poucos ganhando solidez e revelando uma curiosa lógica interna. Ao deixarmos que brilhem em toda sua estranheza e melancolia, as histórias por fim se revelam maiores do que qualquer molde. Um dos mapas para este território selvagem está nas ilustrações que acompanham cada conto em toda a sua delicadeza violenta, oferecendo chaves que vão além das palavras. Em *Contos de lugares distantes*, Shaun Tan fez mais que escrever um livro: criou um mundo com regras próprias, tão imprevisíveis (e familiares) quanto as que regem o coração humano. (TAN, 2012, segunda capa).

Contos de lugares distantes, trata-se de uma obra cujo domínio não está nem no texto, nem nas figuras, como se observa nos comentários. Também constitui um experimento em que a *imaginação própria* do autor é bastante presente, pois conforme Gaiman “...cria beleza a partir das pequenas coisas e também daquilo que nunca existiu...” (TAN, 2012, quarta capa).

A obra de Tan em questão é uma coletânea de contos ilustrados, ou “ilustrações contadas” noutra possibilidade. Salvo exceções como o primeiro e curto conto *O búfalo do rio* ou em *A noite do resgate das tartarugas*, a relação entre texto e imagem são absolutamente indissociáveis.

Em *Contos de lugares distantes*, há o conto, *Eric*, no qual é impossível dissociar texto e figura, ou ainda hierarquizar, determinar o que é dominador e o que é dominado. No conto, um narrador em primeira pessoa fala sobre um estudante de intercâmbio que veio morar com ele e sua família certa ocasião. Narra que, para recebê-lo, sua família pintou o quarto vago e comprou móveis e tapetes para deixar o hóspede confortável, mas que, surpreendentemente, Eric, o personagem que dá nome ao conto, preferiu fazer da dispensa seu alojamento. A atitude do morador gerou estranheza à família, mas admitiram a possibilidade de ser “algo cultural”. Eric era curioso, diz o narrador. Entretanto suas curiosidades eram acerca de coisas inusitadas ou óbvias. Seu interesse era mais para pequenas coisas do que para aquilo que comumente seria mais interessante e atrativo para qualquer visitante. Vislumbrava o narrador e seus familiares se Eric estava feliz, pois não expressava seus sentimentos, aparentemente. Imaginavam ser “algo cultural”. Até que um dia Eric partiu, ainda de madrugada, “com nada além de um aceno e um adeus educado.” (TAN, 2012, p.14). O conto aproxima-se do fim com a narrativa sobre a conversa da família durante o jantar da noite posterior à partida de Eric:

No jantar daquela noite, ficamos especulando por bastante tempo. O Eric parecia triste? Teria gostado da estadia? Algum dia ouviríamos falar dele de novo?

Uma sensação desconfortável pairava no ar, como algo inconcluso, mal resolvido. Aquilo nos incomodou por horas, ou pelo menos até um de nós descobrir o que havia na despensa. (TAN, 2012, p.17).

Através desse meu pequeno resumo e recorte do texto, parece realmente que o personagem Eric seja alguém muito estranho e que o conto, conclua-se sem definição. Entretanto, se eu apresento as imagens que compõem a história, a compreensão surge e começa a fazer sentido para o leitor. Uma sequência de imagens, logo abaixo, pode explicar isso:

Figura 27: Páginas integrantes da obra *Contos de lugares distantes* (TAN, 2012, p.8 e 9).



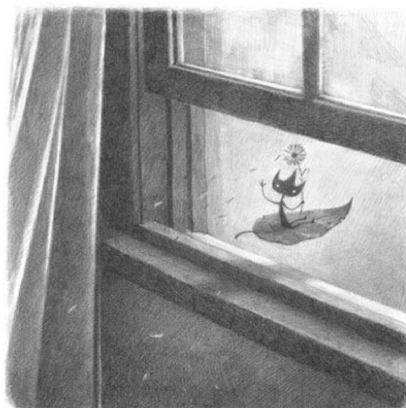
Fonte: o autor

Figura 28, Figura 29, Figura 30, Figura 31, Figura 32: Ilustrações na obra *Contos de lugares distantes* (TAN, 2012, p.8 e 11).



Fonte: o autor

Figura 33: Ilustrações na obra *Contos de lugares distantes* (TAN, 2012, p.15).



Fonte: o autor

Somente com as imagens visuais presentes no conto, consigo ter a compreensão acerca de Eric, o misterioso personagem. No texto de Tan, no entanto, não é a aparência e estaturas do personagem o que causa estranheza ao narrador e seus familiares, mas sua conduta e interesses. A mim, leitor (receptor), resta aliar texto e figuras e daí subtrair as informações necessárias para que o conto tenha sentido.

Nos dois últimos parágrafos do conto, finalmente há o desfecho da história, mais uma vez, aliando texto e figura, mais uma vez, indissociáveis:

Pode ir ver você mesmo: ainda está lá depois de todos esses anos, florescendo no escuro. É a primeira coisa que mostramos a quem nunca visitou nossa casa antes. “Veja o que nosso estudante de intercâmbio nos deixou”, é o que dizemos.

Figura 34: Ilustração na obra *Contos de lugares distantes* (TAN, 2012, p. 18 e 19).



Fonte: o autor

Em outro conto que compõe a obra de Tan, *Os gravetos*, ocorre fenômeno semelhante. No texto, o narrador em terceira pessoa discorre sobre a relação entre os seres humanos e os gravetos. Em um primeiro momento em que leio as primeiras linhas, sem a presença das ilustrações, pode parecer a mim, enquanto leitor, que se trata de objetos inanimados, os gravetos. No entanto, a partir do momento em que uma primeira imagem confronta os meus olhos, agora como um leitor-observador, a ideia muda completamente. Os gravetos personificam-se, criam vida, a “voz” sugere emoções aos pedaços de madeira, pois estão

retratados em formas humanas, o que muda completamente a perspectiva como reconhecemos os personagens. Enquanto o texto diz:

Eles não são um problema, apenas mais um elemento da paisagem dos lugares distantes, suas pernas quebradiças se movendo lentamente como nuvens. Sempre estiveram aqui, desde antes de apararem o mato e de construírem as casas. Os adultos prestam pouca atenção neles. As crianças às vezes os vestem com roupas velhas e chapéus, como se fossem bonecas... (TAN, 2021, p.65)

,...as ilustrações demonstram algo diferente:

Figura 35: Ilustração na obra *Contos de lugares distantes* (TAN, 2021, p. 64).



Fonte: o autor

Figura 36: Ilustração na obra *Contos de lugares distantes* (TAN, 2021, p. 65).



Fonte: o autor

Com o decorrer da leitura, textual e visual, acabei por incorporar em meu imaginário a sugestão da “voz” quanto a tornar o graveto como um ser vivo, um ser animado.

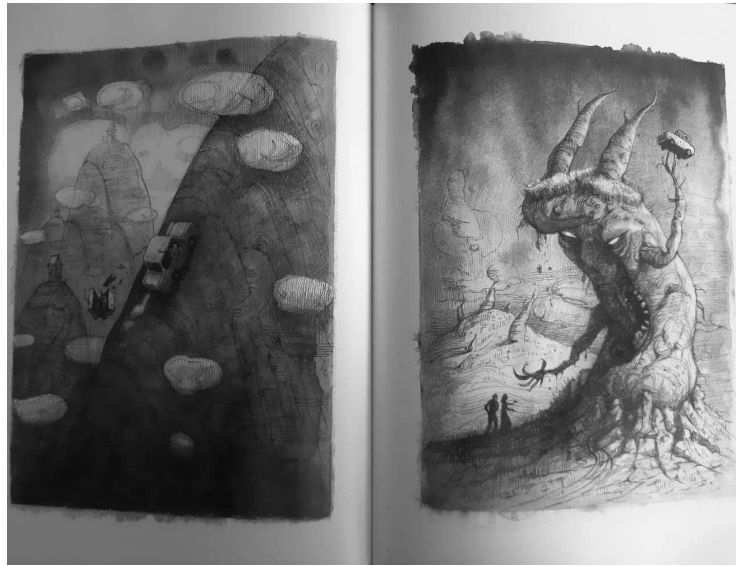
Já em *História do vovô*, outro conto que compõe a obra *Contos de lugares distantes*, Tan utilizou do recurso de sequências de imagens que integram o texto. Aqui, o leitor terá, obrigatoriamente, a necessidade de ser também um observador, a fim de compreender o enredo. O texto inicial preenche duas páginas do livro nas quais um avô relata aos netos a história de como havia sido uma pequena viagem que ele e a noiva tinham feito e que antecedeu ao casamento, uma viagem inusitada, assemelhando-se a uma gincana, para o outro lado de um morro. Ao fim dessas duas primeiras páginas, me deparo com o trecho “Eram tempos perigosos. Mas todo revés só nos deixava mais determinados. Medo? Claro, às vezes, mas nós tínhamos um ao outro. Deve ser isso, nós pensávamos: desde que fiquemos juntos, nada pode nos deter!” (TAN, 2012, p.41). Logo após, a sequência de imagens nas páginas seguintes:

Figura 37: Páginas integrantes da obra *Contos de lugares distantes* (TAN, 2012, p.42 e 43).



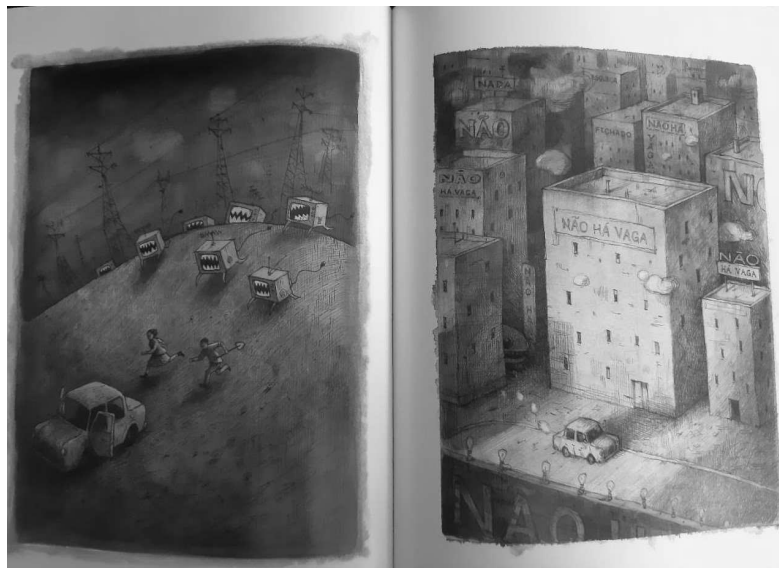
Fonte: o autor

Figura 38: Páginas integrantes da obra *Contos de lugares distantes* (TAN, 2012, p.44 e 45).



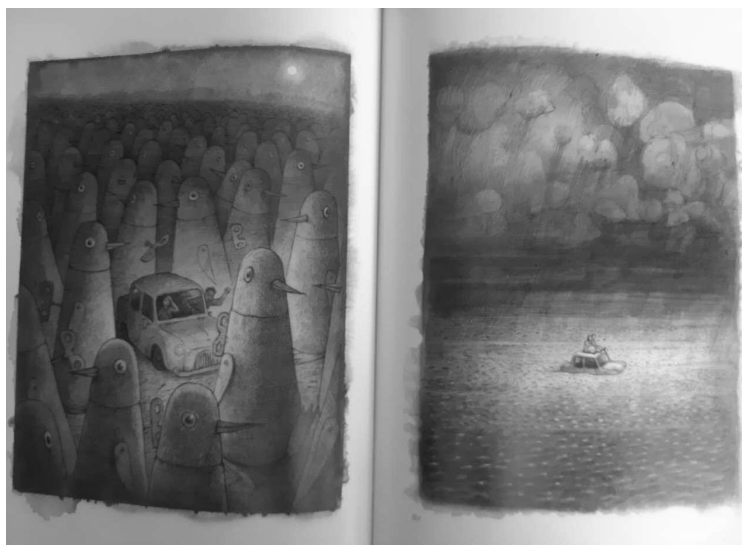
Fonte: o autor

Figura 39: Páginas integrantes da obra *Contos de lugares distantes* (TAN, 2012, p.46 e 47).



Fonte: o autor

Figura 40: Páginas integrantes da obra *Contos de lugares distantes* (TAN, 2012, p.48 e 49).



Fonte: o autor

Em seguida, a escritura recomeça com o seguinte trecho:

“E era verdade, pois acabamos encontrando os objetos da lista, um de cada vez. Foi duro, e tivemos dificuldade em lembrar de algumas pistas. Mas ficamos muito alegres ao descobrir essas coisinhas em locais inesperados. Amarramos tudo ao para-choques com fita de casamento, como manda a tradição.” (TAN, 2021, p.50).

Como se vê, entendo que esse conto é, de forma contundente, um integrante do primeiro nível da relação texto-imagem, visto tornar-se impossível desvincular as ilustrações do texto. Aqui, a “leitura” se tornaria impossível.

A obra possui ilustrações aliadas às linhas de texto ou textos dissipados em meio às ilustrações, como em *Chuva ao longe*, cujo texto é registrado através de pequenas tiras com frases aparentemente soltas, mas que compõem um texto linear em que se fala sobre poemas escritos e guardados ou escondidos. O conto parece ter sido inspirado nas colagens dadaístas de Kurt Schwitters como a obra *Poems on the page*

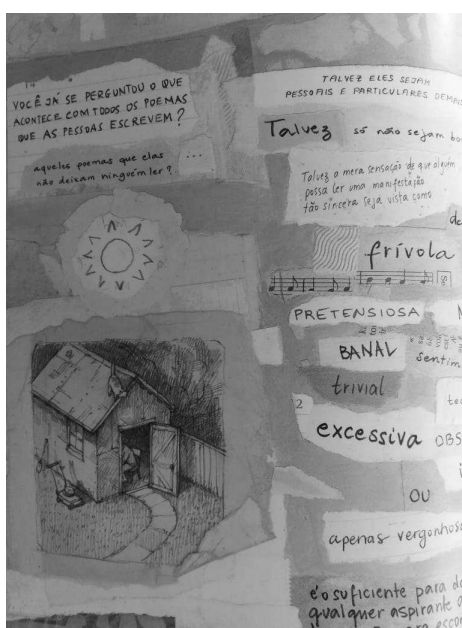
Figura 41: *Poems on the page* - Kurt Schwitters.



Fonte: <https://www.google.com/search>

Em *Chuva ao longe* Shaun Tan dispôs o texto em pequenos fragmentos aparentando recortes de papéis nos quais há caligrafias feitas a mão e que sugerem trechos de poemas. Há também recortes que se assemelham a pedaços de papel com desenhos e que estão “colados” junto a palavras ou frases com as quais têm alguma relação.

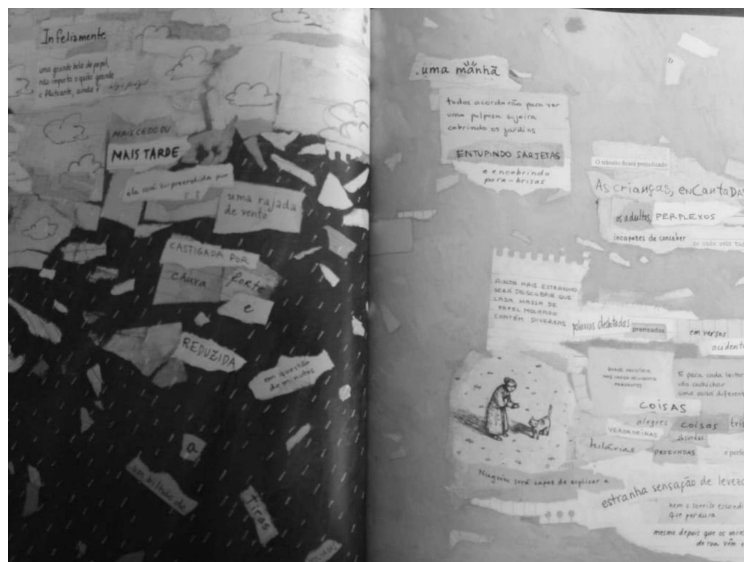
Figura 42: Página integrante da obra *Contos de lugares distantes* (TAN, 2012, p.28 e p.29).



Fonte: o autor

Em outro momento, Shaun Tam distribui os “recortes” sobre uma ilustração:

Figura 43: Páginas integrantes da obra *Contos de lugares distantes* (TAN, 2012, p. 30 e p.31).



Fonte: o autor

Quando observo e comparo as obras de Schwitters e Tan apresentadas aqui, noto que há uma similaridade indiscutível na composição das imagens. Apesar da distância de décadas entre uma e outra, parece-me que a obra Moderna permanece inspirando a obra Contemporânea. Em comum, ambas não me permitem uma leitura dissociativa entre texto e figuras. Consigo analisar ainda, em ambas, que o conceito de *similitude* proposto por Foucault é nítido, visto que me é impossível distinguir ou estabelecer uma ordem hierárquica entre os dois aspectos: linguístico e visual.

Shaun Tan é, de fato, um autor que se dispôs ao experimento. Ele utilizou em sua obra, recursos gráficos no formato de um jornal para contar a história *A máquina de Amnésia*:

Figura 44: Páginas integrantes da obra *Contos de lugares distantes* (TAN, 2012, p.74 e 75).



Fonte: o autor

Inspirado, talvez, nos trabalhos de Schwitters e outros poetas do concretismo, imitações de recortes, bricolagens e ideogramas são recorrentes na obra:

Figura 45: Páginas integrantes da obra *Contos de lugares distantes* (TAN, 2012, p.82 e 83).



Fonte: o autor

A obra de Tan, autor e pintor contemporâneo, demonstra que todos os processos são possíveis e passíveis de experimentos. Algo que me parece ter se tornado comum na literatura do presente século, iniciada no século XX e que, ao que parece, sem fim no que diz respeito às

formas de apresentação. De fato, longe de imitar a natureza, o artista tornou-se um criador, em que a natureza está sujeita ao universo do imaginário do autor. Tan nos demonstra isso com plena nitidez, assim como Dali, sua subjetividade é manifesta nas ilustrações, mas, no caso do primeiro, isso ocorre também no texto. Uma *virtuosi* do realismo fantástico, do surrealismo e do abstrato, em que todas as possibilidades se tornam possíveis, e as impossibilidades também.

4 IMAGINÁRIO E PROCESSO CRIATIVO

Giramos em torno de uma ausência e todos os nossos significados se anulam ante essa ausência. (Octavio Paz).

Neste momento de minha tese, analiso a ação do imaginário no processo criativo do artista, bem como sua ação inconsciente através de manifestações oníricas. Relaciono algumas criações artísticas fundamentadas em aspectos míticos, que podem atuar no âmbito de uma nação, bem como suas influências na criação de mitos contemporâneos que retratam a ordem social e costumes de uma época.

4.1 O PROCESSO CRIATIVO NO SONHO, NO MITO E NA ARTE

Mediante o que apresentei até agora, percebo que as criações da imaginação, ainda que carreguem consigo aspectos de originalidade, têm nos elementos que a constroem as percepções do indivíduo, do sonhador, do artista, agregações da memória que são trazidas à tona em algum momento, sejam elas conscientes ou inconscientes no sujeito. De forma sucinta, lembro que a imaginação é, antes de tudo, o processo de criação, e o imaginário, o arquivo mental, o repositório de imagens, sejam elas oriundas de imagens pré-existentes, captadas no decorrer da vida ou sejam criações inéditas, objetos da fantasia, devaneios, sonhos, os quais se misturam às imagens pré-existentes e formam outras imagens, muitas vezes, beirando entre o grotesco e o bizarro, jamais pensadas ou idealizadas anteriormente. Essas imagens, na medida que são produzidas nesse “liquidificador” cerebral, vão sendo armazenadas nesse imenso arquivo mental, e que, cedo ou tarde, dará subsídios para novas criações da imaginação, alimentando o imaginário do sonhador ou do artista. Essa riqueza do imaginário individual poderá se tornar coletiva, na medida que essas expressões são propagadas através de simulacros, sejam eles formatados em pinturas, em texto, em imagem mental a partir de um relato oral, etc, alimentando os mitos e lendas que permeiam a humanidade, consolidando paradigmas que atuarão e influenciarão a sociedade nos aspectos sociológicos, determinando, muitas vezes, a conduta de povos e nações. Um bom exemplo de simulacro bem sucedido é a imagem eurocêntrica de Jesus Cristo, idealizada com cabelos longos, olhos claros, traços finos e barba comprida e escorrida. Por centenas de anos essa visão estereotipada de Jesus tem permeado o

imaginário de parte da humanidade, embora estudos demonstrem que tal expressão artística não corresponde em nada aos traços prováveis de Jesus Cristo. Testes de carbono 14 comprovaram que o Santo Sudário, única prova física da aparência do Messias, foi “confeccionado” algumas centenas de anos após a sua morte⁴⁷. Em termos modernos, uma relíquia *fake*. Entretanto, o objeto continua exposto pelo Vaticano, visto ter se tornado aquela imagem estampada algo já arraigado às tradições cristãs de peregrinação e adoração. A fé acima de tudo. Isso explica o fato de que, recentemente, foi postado em uma rede social algo que se tornou meme: uma senhora cristã passou três anos reverenciando a foto de David Gilmour, vocalista da banda de rock Pink Floyd, confundida com a imagem do Cristo.

Figura 46: Autor desconhecido. Imagem de circulação em rede social.

I put this photo on the wall,
my grandmother still didn't
notice he's David Gilmour



Every image of a white man
with a beard has to be Jesus.
He was the one and only white
bearded guy.

Fonte: <https://www.google.com/search>.

Fake ou não, a postagem é um bom exemplo de fixação de imagem.

Certa vez, meu filho, por desconhecer a imagem de São Jorge com seu cavalo branco, alvejando um dragão com sua lança, pensou ser a imagem do imperador Napoleão Bonaparte no quadro *Napoleão cruzando os Alpes* de Jacques-Louis David. Certamente, o conhecimento de mundo de meu filho, na ocasião, era a imagem do imperador francês, pois já o havia estudado

⁴⁷ Estudos recentes atestam que houve falhas nos testes de carbono 14 realizados em 1988 e que datam o sudário como sendo da idade média. Mas a antropologia forense contesta a imagem do sudário ao dizer que o homem galileu da época de Jesus jamais teria uma aparência eurocêntrica impressa no linho estampado com a possível figura do Messias. (Nota minha).

em história no colégio. Entretanto, talvez por não ter nascido em berço católico ou qualquer outro motivo que lhe tenha escapado, desconhecia aquela imagem do Santo Guerreiro. O fato é que, se aproximarmos as duas imagens, veremos que há, realmente, alguma semelhança. Os cavalos brancos imponentes e robustos, a posição gloriosa das figuras humanas com capas vermelhas, excetua-se a presença do dragão em uma delas.

Figura 47: Imagem de São Jorge, autor desconhecido.



Fonte: <https://www.google.com/search>⁴⁸

Figura 48: Jean-Louis David, Napoleão cruzando os Alpes - 1505.



Fonte: <https://www.google.com/search>⁴⁹

⁴⁸ Acesso em 12/03/2020. Disponível :

https://www.google.com/search?q=s%C3%A3o+jorge&safe=active&rlz=1C1AVFA_enBR798BR798&sxsrf=A_LeKk024KUhAev_jQE-Im9srqIZ683OzXA:1584016987747&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=2ahUKEwjMw_2O-5ToAhUoJrkGHUboDVcQ_AUoAXoECBoQAw#imgrc=cMQ6FFICIEKNkM

⁴⁹ Acesso em 12/03/2020. Disponível:

O arquivo mental de meu filho processou a imagem que conhecia e a confundiu, assim como ocorrera com a senhora diante do quadro de Gilmour. A partir do momento que ambos, meu filho e a senhora, constataram tratar-se de imagens novas, certamente isso foi transportado para seus arquivos mentais, e fazem parte agora de seus imaginários. Pode ser que, em algum momento, essas lembranças possam desabrochar em alguma manifestação, seja da ordem física, através de uma pintura, um texto, seja através de uma manifestação onírica. Esse fenômeno, ao que parece, afetou Jean-Louis ao retratar Napoleão. No caso, o pintor francês trazia consigo, seja de forma consciente ou de forma inconsciente, a imagem de São Jorge, depositada no repositório, o arquivo mental onde está armazenado todo o imaginário. A imagem do santo católico a qual apresentei é, na verdade, derivada da obra do renascentista Rafael Sanzio, *São Jorge e o Dragão*, de 1505, antecessor de Jean-Louis, que, aliada a outra obra, a do pintor italiano maneirista, Giovanni Antonio Bazzi, *II Sodoma*, de 1518, na qual o francês pode ter absorvido a imagem da capa vermelha, ausente na obra de Sanzio, podem ter sido a base para a realização da pintura de Napoleão.

Figura 49: Rafael Sanzio. *São Jorge e o Dragão*. 1505.



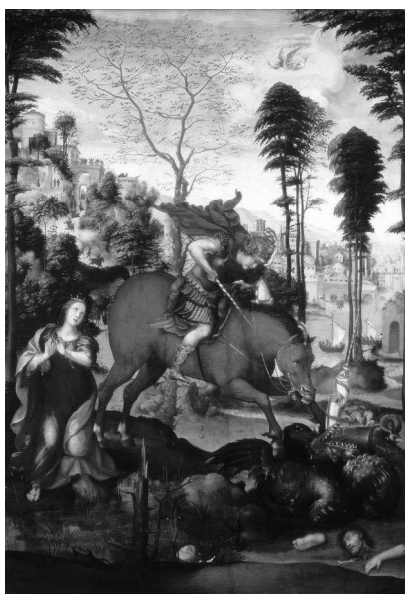
Fonte: <https://www.google.com/search>⁵⁰

https://www.google.com/search?q=napole%C3%A3o+bonaparte+pinturas+representativas&safe=active&rlz=1C1AVFA_enBR798BR798&sxsrf=ALeKk01fd0tmMig2sWpFuawWBfNIJU2QYA:1584017917679&tbm=isch&source=iu&ictx=1&fir=vaOi8wWUvEangM%253A%252CO-iKr9aDCqIsbM%252C_&vet=1&usg=AI4_kTumNKhoewlvLu80EZkkPy1R2yKuQ&sa=X&ved=2ahUKewik_7PK_pToAhWgDbkGHST7ChsQ9QEwCXoECAoQKA#imgrc=KDKM6d343fal1M&imgdii=McMRvi3Z1OXYQM Acesso: 12/03/2020.

50

https://www.google.com/search?q=s%C3%A3o+jorge&safe=active&rlz=1C1AVFA_enBR798BR798&sxsrf=ALeKk024KUhAev_jQE-

Figura 50: Giovanni Antonio Bazzi. *II Sodoma*. 1518



Fonte: <https://pt.wikipedia.org> ⁵¹

Não posso deixar de salientar que essa minha análise se trata apenas de uma especulação para exemplificar um processo criativo em que se recorre ao imaginário, seja ele individual ou coletivo. O fato é que, nada se sabe a respeito do quadro de Napoleão no que tange à origem de sua ideia. Pode ter ocorrido, de forma consciente ou inconsciente, utilizando o pintor desse repertório de imagens que citei, por suposição, mas pode ele ter utilizado outras representações, às vezes, até de um fragmento de imagem de um nobre cavaleiro, talvez o próprio Napoleão, ao empinar um cavalo, e tal registro ter ficado em sua memória. É necessário que eu lembre aqui que, conforme Philippe Malrieu⁵² afirma em sua obra, na arte, o simbolismo do imaginário “é obscurecido por todo um conjunto de ecrãs que se interpõem entre o significante e o significado” (MALRIEU, 1996, p.165). Há uma pluralidade de sentimentos do artista que nem sempre são conscientes e, ainda que os sejam, não é possível ao criador revelá-los e analisá-los no âmbito do psicossocial. Se assim o fosse, diz Malrieu, incorreria no risco de lhe tirar o “efeito-surpresa” e sua ação provocadora do devaneio poderia ser exígua ou mesmo extinta.

[Im9srqIZ683OzXA:1584016987747&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=2ahUKEwjMw_2O-5ToAhUoJrkGHUboDVcQ_AUoAXoECBoQAw#imgrc=cMQ6FFICIEKNkM](https://www.google.com/search?q=Im9srqIZ683OzXA:1584016987747&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=2ahUKEwjMw_2O-5ToAhUoJrkGHUboDVcQ_AUoAXoECBoQAw#imgrc=cMQ6FFICIEKNkM)

⁵¹ Disponível em:

https://pt.wikipedia.org/wiki/Representa%C3%A7%C3%B5es_de_S%C3%A3o_Jorge_na_pintura
Acesso:12/03/2020.

⁵² MALRIEU, P. *A construção do imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget,1996.

Esse fenômeno pode ocorrer também em textos. Posso exemplificar aqui mesmo, ao redigir esta tese, quando no tópico *Sobre mitos e lendas*, cito a palavra “Macondos”. Ao escrevê-la, comparando a cidades falidas, esvaziadas, referia-me a Macondo, cidade que, no meu arquivo mental, estava registrada pela descrição do autor de uma obra que li no passado e que, por afeto, ficou gravada. Ocorre que, em se tratando de memória, e dizem que a memória prega peças, isso de fato aconteceu comigo. Acreditei que estava extraindo o termo da obra de Mia Couto, *Terra Sonâmbula*, quando, na verdade, trata-se da Macondo dos Buendía, a família idealizada por Gabriel Garcia Marquez em *Cem anos de solidão*. Ambas as obras fazem parte do meu acervo mental e que, por afeto, as mantenho retidas na memória. Entretanto, como já as li faz muitos anos, alguns dados, informações, acabam se perdendo ou misturando entre si, ou as esqueço eventualmente, recobrando a memória em algum momento, aquilo que chamamos de esquecimento temporário.

No caso do pintor Jean-Louis David ao pintar a figura de Napoleão, o artista recorreu, muito provavelmente, a sua imaginação reprodutiva, na qual, como já foi exaustivamente discutida nesta tese, lida com o acervo da memória. O que parece recorrente na criação de um artista são os temas, reflexos de suas preocupações. Recordo Malrieu que Proust e Guérin retiravam prazer na evocação dos ecos do passado, Flaubert e Baudelaire recorrem à fuga ao tempo para se livrarem da angústia provocadas por essas recordações, Marivaux e Stendhal encontram no poder da escolha sobre a contenção da vida, Mallarmé percebe na diluição do devir o caminho para imobilizar as recordações, Victor Hugo manifesta a formação de alguns complexos da infância (MALRIEU, 1996, p.169).

Mas, é a imaginação própria, aquela comumente chamada “criadora”, que não se constitui de mera reprodução de objetos ou que recorre a situações vividas, agindo na esfera do inconsciente, que evoca maior curiosidade e requer um estudo mais aprofundado de suas origens. Para tanto, é através da psicanálise que me foi possível condensar aqui algumas possibilidades. Não há, portanto, como fazê-lo, sem considerar a fonte onírica, inicialmente inconsciente e que pode ser trazida conscientemente para uma representação real. Em sua obra, Philippe Malrieu afirma que no sonho ocorre “a criação de imagens novas, de sínteses originais que não correspondem a nenhuma percepção.” (1996, p.40).

Exemplifico com uma experiência própria. Em uma de minhas obras, ainda não publicada, descrevo um sonho que tive certa vez, no qual surgem imagens bizarras e situações absolutamente fantásticas, que transporto para uma cena em que meu personagem caminha por uma calçada. O romance inclina-se para o realismo mágico, portanto, perfeitamente cabível dentro da perspectiva do meu texto. Não tenho instrumentos para descrever a(s) origem(ns) dos

elementos que aparecem naquela manifestação através do sono. A psicanálise talvez possa encontrar subsídios da minha vida real que devam ter povoado minha mente. Afinal, se uma ideia é imagem, as preocupações, aflições do dia a dia podem ter sido armazenadas no meu subconsciente e, ao misturar-se com o meu repositório mental, gerou-se a sequência de imagens que se manifestaram em forma de sonho.

Transcrevo a análise de A. Breton de um sonho, narrada por Malrieu, para demonstrar como as relações do indivíduo com seu contexto social podem gerar sonhos estapafúrdios, aparentemente sem nenhum significado objetivo, resultado dessas preocupações conectadas com imagens do arquivo mental:

1. Um rapaz de 12 anos mostra gravatas a A.B. 2. Este está prestes a comprar uma, mas o rapaz mostra-lhe outra (imagem) “que me é imposta por ele com a minha anuência”. Esta é semelhante à que ele usa e faz conjunto com a sua camisa vermelha. 3. Um outro vendedor, mais velho, sugere-lhe uma gravata “Nosferatu”, mas ele não a encontra. 4. A.B. descobre-a. Nela está desenhado o rosto do vampiro Nosferatu. Assemelha-se a um mapa de França, em que a fronteira corresponde à maquiagem do vampiro. 5. A.B. está ansioso por mostrá-la aos amigos. (MALRIEU, 1996, p.153 e 154).

Algumas explicações para o sonho de A. Breton são descritas por ele mesmo, como a sensação de estrangulamento vivida por ele ao desfazer um relacionamento com uma jovem a quem amava; a perda de uma écharpe; a semelhança entre Nosferatu e um professor a quem encontrara na véspera do sonho; a visão de um morcego avistado também na véspera. Além disso, Breton atenta que não se pode reduzir o sonho a uma simples sequência de imagens. Outras motivações, de ordem social, parecem fazer parte da origem de seu sonho como: indisposições orgânicas e preocupação com a saúde; desconforto por ceder à instituição da moda; o simbolismo da gravata quanto ao sufocamento (Freud); interesse pela jovem de origem alemã em conjunto com a preocupação sobre um acordo político entre a França e Alemanha, visto o sonho ter ocorrido em 26 agosto de 1931 (1996, p.154). Há ainda a evocação de conversas com dirigentes comunistas, o que explicaria a cor vermelha. Com isso, Breton assinala que “é possível descobrir no seu sonho a presença implícita das convenções sociais” (1996, p.156).

Com base na análise de Breton, evocada por Malrieu, consigo perceber que a expressão do sonho, assim como a de um artista através de uma pintura ou um texto, vão muito além “...do que a expressão de tendências recalçadas, de complexos inconscientes” (1996, p.157).

Malrieu diz que os sonhos são extensões de sentimentos incômodos e devaneios da véspera. São limitados no controle social, mas no sonho encontram liberdade para expressarem-se e expandirem. Não é assim também na arte? Não é ela, muitas vezes, provocativa, surpreendente e incômoda?

Há de se lembrar, que a associação de imagens no âmbito do sonho não ocorre através de encontros acidentais, pura e simplesmente. Suas conexões têm a ver com o afeto, na verdade, uma conjugação de afetos que gera essas construções desconhecidas e, por vezes, bizarras. O sonhador não tem controle sobre essas criações, sendo vítima de sua própria invenção ao manifestar assombro mediante um pesadelo, diante do surgimento de uma figura grotesca, uma quimera gerada pelo próprio inconsciente. Mas pode, de modo consciente, enquanto acordado, representar tal ou tais imagens oníricas no âmbito do real, materializando-as em um quadro ou em um texto, conforme o exemplo que apresentei. O sonho, segundo Malrieu, “obedece a uma busca, ele é um questionamento orientado para uma certa ideia do eu” (1996, p.39).

Não se pode, entretanto, limitar a origem das imagens do sonho como sendo somente impressões sensoriais. Afirma o professor Malrieu que deve ser relevada a articulação de excitações corticais que desencadeiam o aparecimento dos fantasmas⁵³. Malrieu diz ser provado que, através de experiências neurofisiológicas, é possível provocar imagens de tipo-quase-alucinatorio por excitação elétrica das zonas corticais situadas no lobo temporal, sendo possível estender-se ao hipocampo (1996, p.39). Há casos que tais imagens remetem à sensação de déjà-vu, em outros, as imagens não são reconhecidas ou parecem novas. Não é desconhecido que alguns artistas estimularam seus cérebros com alucinógenos. Manuel Bandeira chegou a utilizar do ópio para buscar inspiração em alguns de seus poemas. Não se sabe até que ponto Mário de Andrade teve no uso da cocaína e do éter motivações para redigir seus textos. Na autobiografia de Júlio Emílio Brás, *Noites em Claro*, constatei que, ao narrar suas alucinações através do uso de drogas, o autor exemplifica bem a transposição do inconsciente para o consciente, aquilo que foi criado de forma induzida pelo cérebro foi materializado como texto narrativo.

Meus estudos flertam com outras áreas como a psicanálise por exemplo, responsável pelos estudos dos sonhos, e o mito, seara dos estudos antropológicos, mas como o objetivo principal aqui é analisar a afetação da imagem no campo literário, vale destacar no fim desse tópico, a observação de Ítalo Calvino sobre o processo criativo nessa área. Para o pensador

⁵³ Fantasmas, segundo R. Caillois, são deformações de dados perceptivos do sujeito no estado de sono. A associação de imagens antigas, podem produzir uma quimera, resultando de forma instantânea em figuras que podem deixar o próprio sujeito estupefato. O fantasma pode ocorrer ao sujeito em estado de vigília, como quando observamos uma imagem que associamos como algo conhecido, à semelhança das imagens formadas por nuvens em forma de algum animal ou objeto que nos é conhecido. (MALRIEU apud CAILLOIS, 1996, p.16-17.)

italiano, tal processo demanda diversos elementos como: “a observação direta do mundo real, a transfiguração fantasmática e onírica, o mundo figurativo transmitido pela cultura em vários níveis, e um processo de abstração, condensação e interiorização da experiência sensível...” (CALVINO, 2003, p.110). Para Calvino, esse último elemento é “de importância decisiva tanto na visualização quanto na verbalização do pensamento.”(2002, p.110). Esses elementos estão, segundo ele, presentes em autores modelos das épocas do Renascimento, do Barroco e do Romantismo, períodos que considerou mais felizes para a imaginação visual⁵⁴, segundo sua avaliação.

4.2 EXPERIÊNCIAS DE PROCESSOS CRIATIVOS EM LIVROS ILUSTRADOS

Em primeiro lugar, há de se diferenciar o livro ilustrado do livro de imagens. No primeiro, objeto principal de meu estudo, a ilustração, o texto e o projeto gráfico se encontram, podendo, conforme já discutido amplamente no capítulo anterior, circunscrever-se dentro de um dos três níveis de relação maior ou menor em termos de interdependência semiótica. O segundo é composto única e exclusivamente por imagens, ainda que haja um plot, um enredo idealizado que permita uma sequência narrativa através das ilustrações e que propicie sentido à história. Na explicação de Sophie Van Der Linden:

Livros com ilustração: obras que apresentam um texto acompanhado de ilustrações. O texto é espacialmente predominante e autônomo do ponto de vista do sentido. O leitor penetra na história por meio do texto, o qual sustenta a narrativa. Livros ilustrados: obras em que a imagem é espacialmente preponderante em relação ao texto, que aliás pode estar ausente (é então chamado no Brasil, de livro-imagem). A narrativa se faz de maneira articulada entre textos e imagens. (VAN DER LINDEN, 2011, p.24).

Nesse sentido, começo a análise sobre o processo criativo que pode envolver mais de duas pessoas, em geral o escritor e o ilustrador. Além desses, há de se considerar o projeto gráfico, o terceiro elemento que compõe não só os livros ilustrados, bem como os de imagem. Mas é sob a perspectiva do primeiro que pretendo me debruçar, visto impingir um grau maior

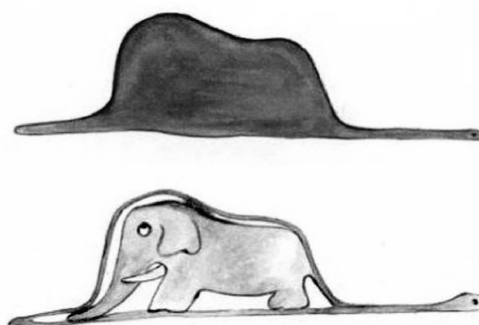
⁵⁴ Calvino chama de imaginação visual aquilo que chamo de imaginação mental. Acredito que o termo “visual” utilizado pelo poeta-pensador pode gerar alguma dúvida entre o que seja de fato, visual como uma ilustração, e o que seja o imaginado quando se lê um texto, o que, na verdade, ele diz.

ou menor de complexidade na criação de uma obra, dependendo do nível de relação em que ela se inscreva.

Há, em muitos casos, obras ilustradas nas quais o autor é, ao mesmo tempo, escritor e ilustrador. Nesse caso, posso lembrar aqui, dentro da enormidade de publicações voltadas para o público infantil, a obra de Antoine de Saint-Exupéry, *O pequeno príncipe*. A composição da obra conta, além do texto, com uma considerável quantidade de desenhos feitos por Antoine. É claro que seria impossível determinar o caminho, o *modus operandi* que cada autor que propõe em escrever e ilustrar utiliza, mesmo porque isso pode variar de obra para obra. A conduta criativa pode variar de pessoa para pessoa, de artista para artista. Determinar aqui uma “Filosofia da Composição” (Poe) seria uma tolice e não se chegaria a um denominador comum. No entanto, o que posso trazer a baila, mediante os estudos dos quais me amparei, é que em qualquer caso de processo criativo, a recorrência estará sempre sobre o imaginário, o arquivo mental do indivíduo, bem como sua imaginação própria que atua de modo conjugado com a imaginação reprodutiva.

Na obra de Saint-Exupéry, o autor demonstra as duas imaginações aliadas e que culminam em um resultado final interessante, como quando descreve sobre ser um determinado desenho um chapéu e que na verdade trata-se de uma jiboia que engoliu um elefante. Seria difícil, estabelecer alguma relação do desenho apresentado pelo autor, com a cena que ele apresenta, no caso, a cobra que engoliu um elefante. Isso fica explícito quando ele recorre a outro desenho, um “raio - x” da jiboia.

Figura 51: Desenho integrante da obra *O pequeno príncipe*.



Fonte: o autor

O caso desse desenho feito pelo próprio escritor da obra, talvez fosse mais difícil para uma outra pessoa, um outro artista, expressar com fidedigna atenção, a imagem mental idealizada por Antoine. O autor registrou aquilo que seu repositório de imagens (um chapéu,

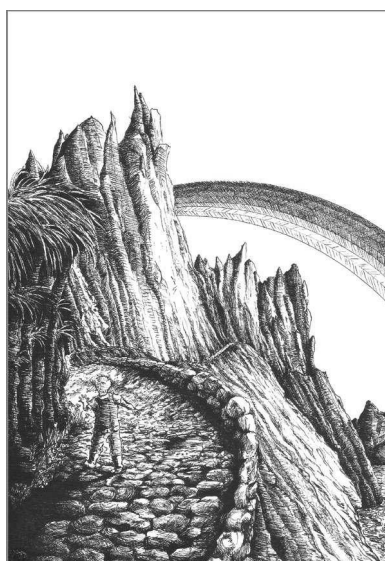
um elefante, uma jiboia) continha e condensou tudo com sua imaginação própria, formando o objeto final que apresentei há pouco. É provável que o autor francês tenha transportado para o texto aquilo que sua imaginação reprodutiva, em um primeiro momento, e a sua imaginação própria, em um segundo momento, condensou em imagens mentais e que, em uma primeira etapa do processo de criação, estruturou como um texto e, numa segunda etapa riscou os traços do desenho representativo do chapéu, da jiboia e do elefante.

Nos processos criativos de minhas obras voltadas para o público infantil e juvenil, quando estou escrevendo um texto, inventando uma história, na verdade estou transportando para o papel em forma de texto uma sequência de imagens mentais que vão se moldando em sequência em meu cérebro. Assim, o que escrevo não passa de um relato daquilo que estou visualizando mentalmente. Vale exemplificar com o processo de criação que envolveu a produção de um dos livros ilustrados o qual sou autor, tanto pela idealização do texto, bem como pelas ilustrações. Na obra, *O menino e o sonho*, narro a história de um garoto que, tentado em descobrir se havia um pote com moedas de ouro no fim do arco-íris, lança-se em uma aventura através de uma estrada sinuosa entre montanhas, guiando-se em direção àquele fenômeno natural. As paisagens são elementos integrantes e importantes na minha história. Marcam de forma metafórica, a própria vida.

Durante todo o período de criação do texto multiplicavam-se dezenas de imagens que, em cadência vinham em minha mente ao mesmo tempo em que construía o texto. Em um primeiro momento, imaginei o cenário, uma casa pequena no alto de um morro repleto de plantações de hortaliças, um riacho, uma estrada, uma grama bem verde, e o sol, brilhando com raios cruzando nuvens que se dissipam após uma intensa chuva, intensificando ainda mais a cintilância da grama verde e molhada. A cena inicial da história poderia ser uma simples idealização da minha imaginação. Entretanto, conforme analisaria Philippe Malrieu acerca do simulacro e da consciência da imagem, houve “uma experiência concreta anterior à imitação, e provavelmente, organizada em função das construções perceptivas” (MALRIEU, 1996, p.191). Ainda, lembrando Fayga Ostrower e o próprio Malrieu, houve, no meu caso específico uma íntima relação com o afeto sobre a imagem. Ocorre que na minha infância e adolescência, viajava constantemente para a região serrana do Estado do Rio de Janeiro. No percurso entre a capital, onde vivi por anos, e a cidade de Nova Friburgo-RJ, há paisagens belíssimas de montanhas, rios com fundos em pedras douradas quando da incidência dos raios de sol e as longas estradas sinuosas da serra. Depois de adulto, já habitando em Minas Gerais, não rompi aquele vínculo com a região serrana do Rio. Há uma estrada entre os municípios de Teresópolis-RJ e Nova Friburgo-RJ que me inspirou na criação daquela primeira cena da minha obra. Trata-

se de uma rodovia estadual, cercada por morros, montanhas e vales, ricamente explorada pela agropecuária. Entre as duas grandes cidades existem povoados, mas no geral a paisagem possui casas dispersas, muitas no alto de morros, repletos de lindas plantações de hortaliças. Sempre fico admirado quando passo por lá. Existem pessoas que habitam casas em cumes tão altos que me parece que se levaria mais de hora para alcançá-las. Ficam ainda mais encantadoras quando se passa por lá pela manhã e os raios de sol tangenciam aquela paisagem. Há, em especial, um recanto que acho muito bonito, em que a estrada faz quase um arco de trezentos e sessenta graus, circundando um vale abaixo e, do lado oposto, uma montanha que parece findar no céu, onde as casas espaçadas dos camponeses ficam microscópicas, tamanha a imensidão majestosa da montanha. Pois bem, foi aquela a imagem que tive e me inspirou na cena inicial do meu livro. Entretanto, a cena que acabo de descrever está somente relatada em texto, não desenvolvi nenhuma imagem visual. A primeira ilustração que corresponde ao texto traz o momento em que o menino sai pela estrada estreita, muito familiar com as ruas de pedras onde meus pais tinham uma casa em Nova Friburgo, e que faz parte da minha infância.

Figura 52: Ilustração integrante do livro ilustrado *O menino e o sonho*.



Fonte: o autor

As montanhas farpadas que compõem meu desenho são fruto de imagens vistas em filmes de ficção científica dos quais sou grande apreciador. As paisagens lunares, marcianas, desérticas e desprovidas de vegetação sempre me atraíram a atenção. Embora a inspiração inicial tenha sido as montanhas da serra do Estado do Rio de Janeiro e os mares de morros de Minas Gerais, meu arquivo mental buscou outras imagens para produzir o desenho, imagens

estas que, por afeto, mantiveram-se em minha memória. Trata-se aqui do uso que fiz da minha imaginação reprodutiva. Malrieu acredita que esse estado de coisas que envolve o processo criativo do artista está relacionado com os devaneios provocados pela leitura, pelo espetáculo, pela vida (1996, p.222).

Entre os municípios de Itaipava-RJ e Teresópolis, há uma outra estrada belíssima que costumo transitar quando viajo para a região. Ao contrário da outra, essa é estreita, repleta de flores, em especial hortências, de diversos tons, cuja mata atlântica predomina sobre os morros e os picos das montanhas rochosas que parecem eclodir por entre a densa vegetação. Observei que ocorrem diversos estreitos caminhos em pedra que levam à fazendas, sítios e chácaras que margeiam a estrada. Ocorrem pinheiros, vegetação comum em lugares mais altos e frios, eles ajudam a embelezar a paisagem. Essa lembrança, bem registrada no meu arquivo mental, serviu para projetar o texto e os desenhos que sequenciam a cena seguinte, em que o menino começa sua jornada e encontra-se com um esquilo que, munido de uma tesoura de jardineiro, corta as hortências de cor violeta.

Figura 53: Ilustração integrante do livro ilustrado *O menino e o sonho*.

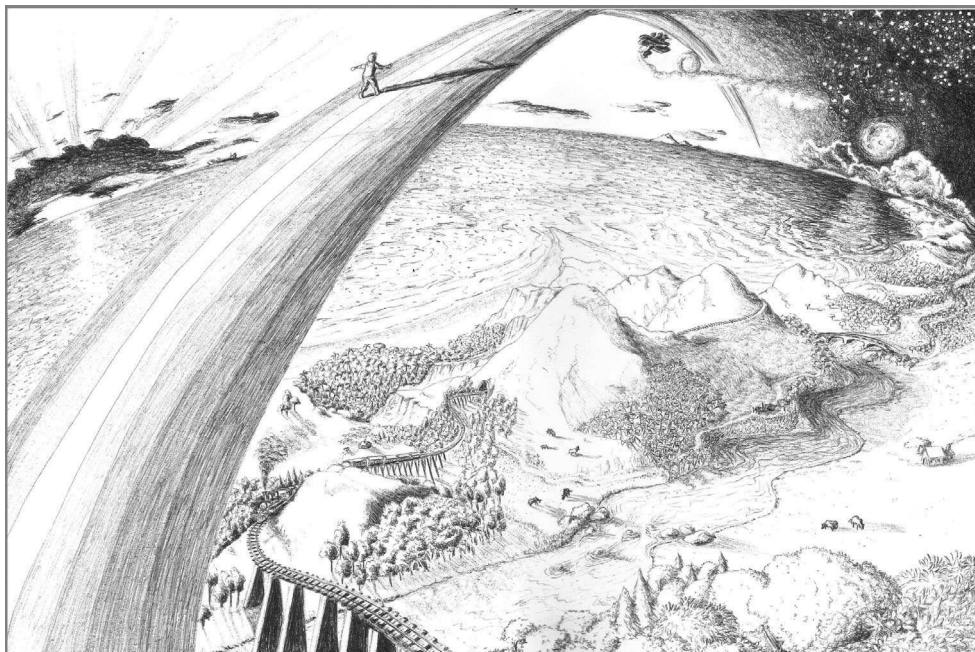


Fonte: o autor

A caminho de Muriaé-MG, cidade onde morei alguns anos na minha infância, depara-se com um vale gigantesco em que as montanhas se perdem no horizonte. A rodovia, BR-116, circunda a parte mais alta desse vale. Dentro do ônibus, lembro-me que o veículo alto passava bem rente ao desfiladeiro, o que propiciava um “frio na barriga”. Recordo-me que a experiência me era tão encantadora que fazia questão em voltar do lado direito do carro, de modo que

pudesse usufruir plenamente daquela sensação de voo. Essa imagem se perpetuou na minha memória e, no momento em que escrevia sobre a caminhada da personagem sobre o arco-íris, foi a ela que me remeti.

Figura 54: Ilustração integrante do livro ilustrado *O menino e o sonho*.



Fonte: o autor

Mas é claro que, em Minas Gerais não há mar. Meu desenho possui mais que um vale repleto de morros que se perdem no horizonte. Reproduz a imagem mental que surgiu no momento em que redigia as linhas da cena. Então não se trata de uma cópia pura e simples do vale na BR-116. Esse arquivo, certamente, estava latente em meu cérebro. Trata-se de paisagens do mar que delimita o litoral da cidade do Rio de Janeiro e que, em dias muito claros, é perfeitamente visível da serra que leva a Nova Friburgo. Na distância, é possível delinear o arco da Terra, uma tênue curva que se estende no horizonte onde o céu se encontra com o mar. Semelhante ao vale que descrevi, do alto da serra de Nova Friburgo se vê uma infinidade de morros e montanhas que vão se reduzindo em tamanho e suas cores migram do verde intenso ao azul e cinza distantes. Outros elementos surgem no desenho: um avião, reflexo de meu anseio infantil em ser piloto, um navio, os quais cansei de observar cruzar a linha do horizonte na praia de Copacabana, onde vivi pequena parte da minha infância e me ajudava a consumir os momentos de tédio infantil, um trem serpenteando os morros, algo recorrente em Minas Gerais. Mais uma vez, aliei aqui, diversas imagens as quais guardei algum afeto e que não corresponde uma única imagem, numa mera reprodução fotográfica.

Sempre fui apreciador de belas paisagens, facilmente me afeiçoo a elas. Não é de se estranhar que sejam objeto de meu processo criativo dentro de algumas obras. A psicologia explica que a afeição antecede sempre à percepção. Explica Malrieu que:

...atitudes adquiridas ao longo da infância e da adolescência não podem ser sufocadas no adulto(...) O passado expresso no imaginário surge então de modo espontâneo. (...) É possível provar que, em certo sentido, a imaginação obedece a este mecanismo de conservação: o passado (individual ou coletivo) revive nas diversas formas de imaginário; não haveria projeção sem esta revivescência do passado. Deste ponto de vista, a imaginação surge como a persistência das nossas experiências anteriores, como a sobrevivência da nossa história. (MALRIEU, 1992, p.149).

É compreensível, com base no exposto, que memórias, recordações do meu passado, relacionando aquelas imagens com uma questão afetiva, natural que sejam expressadas em um momento de manifestação artística, assim:

A projeção, simultaneamente uma atualização, é uma transformação deste passado, em virtude dos processos de condensação, identificação e deslocamento que mascaram as imagens retiradas da experiência - quer esta transformação seja inconsciente, como no sonho e no mito, quer seja parcialmente intencional como no caso do devaneio e, sobretudo, da arte. A imaginação é uma atividade inovadora: a primeira hipótese parece não ser capaz de explicar o caráter de síntese original evidenciados por estas produções. (MALRIEU, 1996, p.149).

Malrieu considera que as conexões promovidas pelas imagens que estão no arquivo mental são expressões do passado. Corresponde ao que chamou de “criação vivida” (1996, p.86) na qual “a imaginação surge aqui como um confronto de imagens.” O autor explica que os artistas (pintores) constroem um mundo próprio, um cosmos pessoal extraído da cena vivida, do “espetáculo visto”.

Verifica-se uma alternância constante entre a projeção e a descoberta que constituiu, na realidade, o comportamento pictórico. Esta alternância, precisamente, pode ser utilizada para definir o imaginário. Alguns pontos deste movimento podem ser mais acentuados que outros - nas formas, cores, luz, organização...- podendo alguns deles verificarem-se em simultâneo. Esse movimento consiste sempre em pôr em destaque uma realidade preexistente, graças a uma atividade psicológica que obscurece as outras realidades. (1996, p.97).

Nesse sentido, posso conduzir minha reflexão acerca do processo criativo de minha obra como sendo de terceiro nível de relação entre texto-ilustração. Em *O menino e o sonho*, não há nenhuma dependência do texto pela imagem visual. A expressão do que vivi e do que percebi se condensam, simultaneamente, em duas formas diferentes de manifestação artística. Seja como escritor, seja como ilustrador, a criação é absolutamente a mesma para mim. Simplesmente, transporte para uma imagem visual aquilo que minha imaginação reprodutiva condensou em uma imagem mental.

Entretanto, para o leitor de *O menino e o sonho*, ocorre um fenômeno diferente no que tange à percepção. Ao iniciar a leitura do texto, ele desenvolverá uma construção imagética diferente da minha, como ocorre na descrição da primeira cena, tal qual demonstrei, o que não interfere no andamento da história. Cada pessoa possui seu próprio arquivo mental, seu repositório de imagens é algo particular e pode variar conforme o conhecimento de mundo de cada um. Partindo da premissa que determinado indivíduo tenha vivido somente nos Alpes Suíços, sem jamais ter tido acesso a qualquer tipo de imagem de outras paisagens, ele imaginará montanhas diferentes das minhas. A percepção do leitor alpino é diferente da minha. Assim, em *O menino e o sonho*, em um primeiro momento, diante das primeiras linhas da história, as montanhas mudam, as plantações mudam, o riacho muda. Seguindo nessa mesma premissa, um camponês que tenha vivido nos interiores da China ou da Malásia, certamente idealiza paisagens diferentes daquelas de um habitante de Cusco, nos Andes peruanos. Minha imagem mental difere de cada um deles. Mas a partir do momento que apresento um desenho, uma complementação do texto, algo que faz parte do meu arquivo mental, conforme a cena do menino na estrada, isso já muda a perspectiva imagética, pois trago o leitor para compartilhar da minha criação, efetivamente, integrando o meu cosmos ao imaginário do leitor. Então, tenho no desenho um papel importante. Ainda que o projeto gráfico e as ilustrações sejam representativas do texto e categorizadas numa relação de terceiro nível, na qual o texto dispensa imagens visuais para ser compreendido, percebo que o meu desenho do garoto na estrada com montanhas farpadas norteará o leitor para um mundo diferente do que ele inicialmente poderia imaginar, caso o desenho fosse ausente.

Talvez os desenhos que elaborei e expus aqui, sejam sim, complementares ao texto, no sentido em que eles dão informações novas ao leitor, além daquilo que se está escrito. Por outro lado, se ausentes, em nada atrapalha a compreensão da história, tanto pelo enredo, quanto pela construção mental dos cenários. Em *O menino e o sonho*, há trechos em que deixo a cargo do leitor, imaginar a paisagem, os pássaros, as cores. Faz parte do meu propósito enquanto autor, motivar intensamente a imaginação, aguçar o imaginário do leitor:

Que curioso! O garoto se aproxima de uma árvore. É a árvore quem chora. Nunca vi árvore chorar. Mas esse lugar em que estamos, leitor, é um mundo fantástico, cheio de coisas que só a imaginação permite. Olhe ao seu redor, estamos no meio de uma floresta muito densa, com árvores grandes e de diversos formatos. Imagine as espécies que quiser, os pássaros que quiser, os bichos que quiser. (OLIVEIRA, 2019, p.19).

Com base no acima exposto, fica a análise em aberto, tratar-se-ia de uma obra de segundo ou de primeiro nível? Partindo da premissa arbitrária quanto aos níveis de relação texto-imagem visual, em que o texto pode depender ou não de uma ilustração para sua compreensão, acredito que especificamente nos exemplos em que ocorre a dupla expressão, trata-se de uma obra de segundo nível, pois, de fato, a ilustração complementa o texto.

Se, em *O menino e o sonho*, o processo criativo se processou através de mim mesmo enquanto escritor e ilustrador, em *Magnólia no Mundo do Nada*, outra obra que criei para o público juvenil, a experiência foi diferente. A obra conta a história de uma menina adolescente que, como é comum da idade, está sempre contrariada, descontente com as exigências dos pais e cobranças de rotina. Em um dia a caminho do colégio se depara com uma nova loja, na qual dois irmãos gêmeos são os responsáveis. A loja lida com espelhos e, curiosa, a menina acaba por se deparar com um em especial, guardado em um canto do estabelecimento. Ao tocá-lo, é imediatamente levada a um mundo onde não há coisa alguma. É como se estivesse em uma folha branca de papel. Ali, descobre que pode criar tudo bastando imaginar o objeto ou o ser. Um mundo onde tudo podia ser criado por ela, conforme seu desejo. Sente-se poderosa e se intitula rainha e posteriormente, deusa. Breve ela se deparará com o lado sombrio que há dentro dela mesma e o confronto com sua boa essência será inevitável.

Para *Magnólia no Mundo do Nada*, dei a incumbência das ilustrações para a minha filha, a artista visual Luíza Costa.

É evidente que, para que as ilustrações fossem coerentes com o texto, demandou que a artista o lesse. Melhor que tenha se apercebido de detalhes, melhor que, de fato, tenha se aprofundado na história. Somente assim, poderia contar com uma integração entre a história e os quadros pictóricos que desenvolveu.

A integração entre texto e ilustração, como já discuti, poderá ser em maior ou em menor grau de relação, atendendo ao projeto gráfico proposto para a obra, podendo ser o desenho uma extensão, um complemento, ou uma representação pura e simples do texto. Se o planejamento para a produção da obra envolve uma perspectiva mais ampla no que tange à relação de nível texto-ilustração, na qual se busca um complemento (2º nível) ou uma extensão (1º nível),

demandará do ilustrador debruçar-se sobre o texto, aprofundar-se na história, buscando nuances que possam complementá-la ou ampliá-la, segundo o projeto gráfico pré-estabelecido.

Em *Magnólia no Mundo do Nada*, optamos, Luíza e eu, por fazer um livro no qual as ilustrações não teriam somente um papel coadjuvante, mas seriam preponderantes para a compreensão do texto. Queríamos que os desenhos fossem totalmente integrados. Não há, na obra, primazia do texto, nem tampouco do desenho. Ocorre um diálogo em que ambos se integram na história. Esses processos demandam constante sinergismo entre escritor e ilustrador. Embora o texto contenha a materialização do meu imaginário, deixei para Luíza todas as idealizações na caracterização das personagens da história, o que lhe permitiu desenvolvê-las em plena liberdade criativa. Magnólia, a protagonista, traja uma boina, mas não especifiquei o acessório, se de veludo ou qualquer outro tecido. Luíza optou por desenhar uma boina de crochê, que inclusive ilustra a capa.

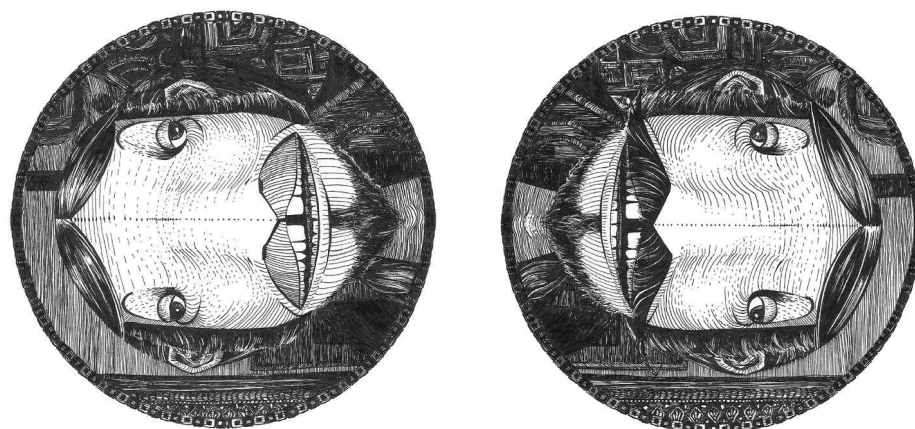
Figura 55: Ilustração de capa da obra *Magnólia no Mundo do Nada*.



Fonte: o autor

Os cabelos, em corte chanel, também foram ideia da ilustradora. Minha descrição da personagem restringiu-se tão somente em descrever sua roupa usual. Detalhes sobre a fisionomia como corte e tamanho de cabelos não são citados no texto. Somente um ar de pouco caso, expressão de caráter foi captado pela artista. Na obra, preocupei-me muito mais em descrever traços da personalidade das personagens. Detalhes como traços fisionômicos e estrutura corporal ficaram por conta das ilustrações. Os gêmeos, orientadores e mentores da heroína também tiveram suas características físicas delimitadas nos desenhos:

Figura 56: Ilustração integrante da obra *Magnólia no Mundo do Nada*.



Fonte: o autor

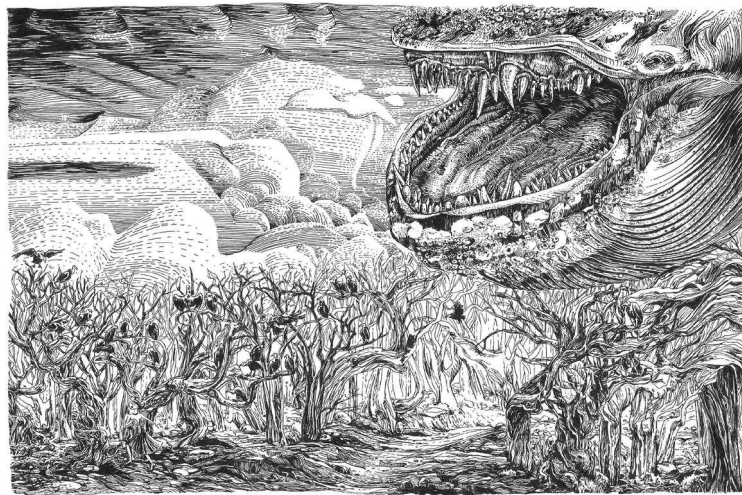
No texto, somente os diferencio pelo bigode com pontas que um deles possui. Os rostos alongados foram definidos pela Luíza. Poucas são as vezes em que houve interferência do texto sobre as características físicas das personagens. Pequenos detalhes como o bigode de um dos gêmeos e a ausência de sobrancelhas da população, criada por Magnólia que deixou de fazê-lo por um simples esquecimento quando estava no Mundo do Nada, foram as poucas características fisionômicas que demarco no texto, por ter implicações dentro do contexto da história. Coisas como a que espécie de cão pertence Tufão, o animal de estimação de Magnólia, foram deixadas de lado por mim, mas são trazidas nos traços de Luíza. Há outros momentos em que procuramos, Luíza e eu, ampliar o efeito de repugnância trazido pela imagem de uma barata desenhada fidedignamente em uma das páginas. O tamanho e detalhes desenhados do inseto são bem próximos da realidade, o que causa no leitor certo asco, no exato momento em que vira a página e se depara com o desenho ao rodapé de uma delas. Aqui, é um dos sentidos, o da visão, o que se deseja provocar. Além disso, para os leitores mais sinestésicos, manipular a página em que há o desenho da barata pode parecer desconfortável. Esses momentos inscritos no livro poderiam permitir considerá-lo como sendo uma obra do segundo nível de relação texto-ilustração, visto que os desenhos não apenas reproduzem o texto, mas o complementam. Entretanto, há uma sequência narrativa de imagens, em que parte do texto foi suprimido. Inicialmente havia um texto que foi convertido em uma sequência de desenhos que o substituíram.

Figura 57 e Figura 58: Ilustrações integrantes da obra *Magnólia no Mundo do Nada*.



Fonte: o autor

Figura 59: Ilustração integrante da obra *Magnólia no Mundo do Nada*.



Fonte: o autor

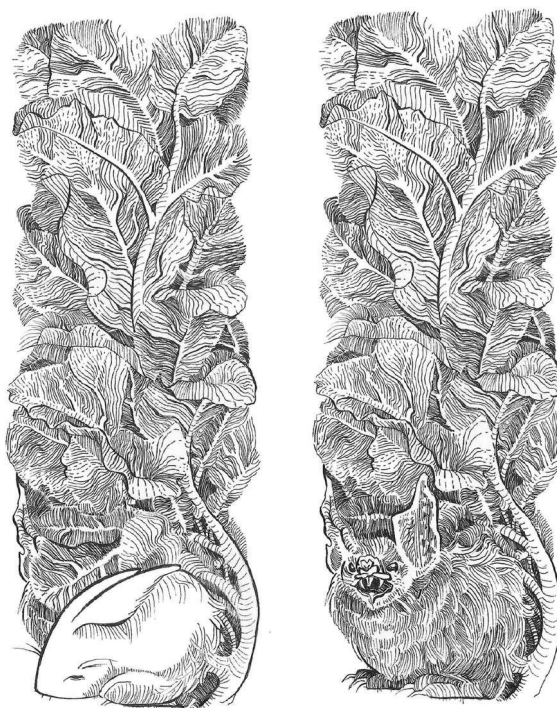
Figura 60 e Figura 61: Ilustrações integrantes da obra *Magnólia no Mundo do Nada*.



Fonte: o autor

Desse modo, a sequência narrativa de imagens conduz a classificar a obra no primeiro nível de relação texto-ilustração, já que, sem esses desenhos, perde-se uma parte significativa para a compreensão do texto. Trata-se do momento em que a personagem Magnólia, depois de ser derrotada por sua parte obscura, retorna para o Mundo do Nada no intuito de retomar o controle da situação. No entanto, tudo o que havia imaginado tinha se modificado. A sequência retrata o momento em que a personagem é perseguida por uma imensa baleia voadora. A perseguição se estende por uma “plantação de coelhos” que ela outrora havia criado. Entretanto, assim como a baleia, os coelhos criados por ela estavam completamente alterados, haviam se tornado em morcegos, e não a reconheciam. Esse fragmento da história é de extrema importância para o contexto. Não pode ser abandonado, ou deixar de ser “lido” sem que se quebre o roteiro da história. As imagens que representam a plantação de coelhos que se transforma em morcegos, entretanto, estão nas primeiras páginas do livro, o que provoca o leitor que, ainda não inteirado da história, não as compreende inicialmente. Aqui, buscou-se ativar a memória do leitor-receptor. No exato momento em que ele faz a leitura do trecho em que Magnólia cria a plantação de coelhos, o leitor atento remeterá ao desenho “aparentemente” fora de contexto que antecede a história. Ainda assim, não compreenderá aquela imagem em que há o ser meio-morcego, meio-coelho, que irá surgir somente mais adiante no texto.

Figura 62 e Figura 63: Ilustrações integrantes da obra *Magnólia no Mundo do Nada*.



Fonte: o autor

Ocorre ainda, nessa obra, a implicação direta do projeto gráfico, que permite integrar texto e ilustração dentro de uma idealização para o livro. *Em Magnólia no Mundo do Nada*, há o contraste entre páginas em branco e páginas em preto, adequando-se ao tema maniqueísta implícito na obra.

As experiências dos processos criativos em *O menino e o sonho* e em *Magnólia no Mundo do Nada*, permitiram observar duas situações diferentes. No primeiro, o autor é, além de escritor, ilustrador do livro. Como já expliquei, o primeiro momento, o da escrita, condensou-se inúmeras imagens mentais que, conforme as discussões dos teóricos, misturam uma série de imagens pré-existentes que estavam “guardadas” em meu repositório, meu arquivo mental e que, projetadas no papel em forma de desenho, refletem exatamente o que idealizei, lembrando que “imagem é ideia” (Sartre)⁵⁵. Desse modo, quando parto para analisar essa realização criativa dentro da perspectiva da Teoria da Recepção, o leitor extrai do texto informações que, dentro de seu conhecimento de mundo, de sua percepção e arquivo mental,

⁵⁵ David Hume considerou que as percepções fortes são impressões, e as percepções fracas são ideias. Portanto, para Sartre, a imagem é uma percepção fraca. Já Wunenburger considera que a imagem é impressão, avançando na análise de Sartre acerca da imagem. Rever o tópico 1.5 desta tese, (Da imagem, da imaginação, do imaginário).

constrói imagens mentais iniciais para moldar fisionomias, paisagens, vestimentas, etc. Mas, no momento seguinte, em que ele se depara com uma ilustração descritiva da cena por mim escrita, será induzido a compartilhar do meu cosmos, será impelido a registrar em sua memória as imagens visuais que apresentei nos desenhos. Isso será, sobremaneira, uma influência no decorrer de sua leitura, pois não mais estará registrando imagens mentais próprias, mas sim, as imagens visuais que se deparou no momento em que lhe são apresentados os desenhos. A montanha que, eventualmente, o leitor possa ter pensado, deixou de existir e passou a considerar a montanha do desenho, que não lhe pertencia, não lhe era particular. A estrada que ele vê enquanto está no processo de leitura não é a sua estrada, inicialmente idealizada, mas a minha estrada, a qual registrei no desenho. O leitor passou a ter informações adicionais através dos desenhos e que não são possíveis somente através do texto. Ainda que alguns autores permeiam por ser extremamente detalhistas como Eça de Queiroz e José de Alencar, os textos desprovidos de qualquer ilustração, conduzirão o leitor a idealizar móveis, feições, vestes e paisagens que lhe são familiares.

Em *Magnólia no Mundo do Nada* ocorre um fenômeno semelhante, porém há uma peculiaridade. Na obra em questão, sou eu o escritor, mas é Luíza quem ilustra. Aqui, do mesmo modo como acontece em *O menino e o sonho*, o leitor encontrará informações para criar sua própria Magnólia, sua própria boina, sua espécie de cão, a moldura do espelho, a aparência da loja, a espécie de baleia, etc. Ao redigir o texto dessa obra, como é comum aos autores, aos pensadores, incorri em sucessivas cadências de imagens com as quais me familiarizo. Na medida que as ideias-pensamento-imagens me vinham à mente, ia redigindo as linhas e produzindo a história. No entanto, a partir do momento que Luíza leu o texto para formular os desenhos que iriam compor a obra, sucedeu que seu arquivo mental, diferente do meu, processou uma sequência de imagens que foram se sobrepondo a outras imagens (Ostrower), com as quais ela concebeu as ilustrações do livro. Evidente que as ilustrações de Luíza, embora sigam a minha ideia original na concepção de personagens, paisagens e objetos, estão, sem dúvida nenhuma, impregnadas da sua particularidade criativa. Nesse sentido, poderia dizer que o leitor, ao ler meu texto, tendo já se deparado com as ilustrações que o complementam ou o estendem, reservará idealizações que não são as do escritor, mas as da ilustradora. Portanto, o leitor estará, no ato da leitura, compartilhando do imaginário da ilustradora, e não tanto do escritor. A “atitude responsiva ativa” (Bakhtin) durante a leitura estará tomada, “contaminada” pelo imaginário de quem ilustrou, mais que as informações do próprio texto.

Em ambos os casos, a influência sobre o imaginário do leitor (receptor) deixaria de ocorrer, caso não houvesse os desenhos nessas obras. Se, por um lado, o leitor deixa de ter

liberdade para criação, ainda que inconsciente do que está ocorrendo, por outro, seu arquivo mental está sendo alimentado de novas informações, enriquecendo seu imaginário, do qual irá usufruir no futuro.

5 ASPECTOS SÓCIO-CULTURAIS NO IMAGINÁRIO

Poi piovette dentro a l'alta fantasia.⁵⁶ (Dante Alighieri)

Nesta parte final, dividida em dois tópicos, procuro exemplificar através de um trabalho empírico com crianças do ensino fundamental (séries iniciais), a influência mítica na construção do imaginário infantil contemporâneo, ressaltando o papel do mito antigo renovado como um dos agentes moldadores do processo criativo no universo infantil, além de demonstrar como ocorre a “obesidade” da imaginação reprodutiva em detrimento de uma “anorexia” (Wunenburger) da imaginação própria em função da massificação midiática que age, muitas das vezes, como elemento cerceador de uma criação original. O trabalho em campo foi desenvolvido baseado no meu conceito dos níveis de relação entre texto e imagem visual.

5.1 IMAGINÁRIO E PRODUÇÃO CULTURAL

Na obra *Mito e realidade*, Mircea Eliade discute sobre a diferença entre mitos de origem e mitos cosmogônicos. O autor esclarece que a origem de alguma coisa é a pressuposição e prolongação da cosmogonia, base de toda a espécie de “criação”. Os mitos de origem, afirma M. Eliade, são prolongamentos, complementos do mito cosmogônico, “eles contam como o Mundo foi modificado, enriquecido ou empobrecido” (2016, p.26). Complementa, Eliade, que para se compreender melhor sobre essa dependência dos mitos de origem pelo mito cosmogônico, basta considerar que em ambos existe um “começo”, mas que o “começo” de tudo é a Criação do Mundo, e, portanto, “um novo estado de coisas implica sempre um estado precedente, e este, em última instância, é o Mundo. É a partir dessa totalidade inicial que se desenvolvem as modificações ulteriores.” (2016, p.38). Com isso, não posso apropriar de algo de modo que, mesmo inédito, possa chamar de “meu” em um sentido mais amplo. É o caso do quadro de São Jorge, a figura de Napoleão, etc. Lembrando as palavras de Antoine Lavoisier (1743-1794), “Na natureza nada se cria, nada se perde, tudo se transforma”, acredito que não somente no plano material da química, mas perfeitamente extensiva ao universo do imaginário.

⁵⁶ (Tradução minha) Chove dentro da alta fantasia.

No processo criativo do sonhador e/ou artista pode ocorrer uma relação da criação com o mito. Retomando a fala de Joseph Campbell de que “mitos e sonhos vêm do mesmo lugar”, aqui pude detectar uma complexidade interessante, visto que na formação do mito amalgamam-se duas estruturas: a memória reproduzida e a criação inconsciente.

Ao estudar o processo criativo acerca do mito, deparo-me inicialmente com a interface entre sujeito e sociedade. Lembro aqui a observação de Philippe Malrieu sobre mitos e lendas na formação de uma sociedade:

O mito - a lenda - bem como todo o sistema de relações descobertas entre corpos social e natural funcionam como a garantia de cada transferência individual, de cada imagem, tal como cada transferência, cada imagem vem reforçar o sistema a partir do momento em que são propostas ao grupo por um dos seus membros. Assim, ao inscrever-se numa construção coletiva, a criação individual de imagens afigura-se indispensável à persistência daquela. Longe de se impor aos indivíduos como uma realidade acabada, um mito coletivo não pode sobreviver sem as comoções e invenções individuais que o consolidam, autenticam e recriam incessantemente. (MALRIEU, 1996, p.58).

A organização social ao redor do mito age diretamente sobre o processo criativo do artista, aos moldes do que acontece com o quadro de Napoleão pintado por Jean-Louis, em que o anseio do artista era retratar o imperador francês em um ato glorioso. Se, para o pintor não era o objetivo transformar tal figura em um mito para o povo francês e os povos conquistados, certamente era essa a intenção daquela encomenda.

Como já discorrido no tópico 1.3 do capítulo primeiro, o mito é uma criação de origem individual que se expande para a coletividade, uma atividade de assimilação que envolve afetos comuns a um grupo de pessoas, a uma comunidade, a um povo, a uma nação. Malrieu levanta a hipótese de que, “O aspecto mais evidente do mito é, pois, a fixação do passado.”(1996, p.162). O autor amadurece esse pensar, dizendo que a criação do mito está relacionada com a educação, efeito de uma estrutura social, organizadas em função das exigências da adaptação ao mundo. Decorre daí a estruturação dos mitos contemporâneos. Vale explicar aqui sua distinção do mito clássico, explicada por Umberto Eco, em sua obra *Apocalípticos e Integrados*, ao discorrer sobre o mito do Superman. Eco comparou a criação entre o herói mitológico Hércules e a criação de Joe Shuster e Jerry Siegel. No primeiro, o personagem é temporal, quer dizer, “Hércules concretizara-se num desenrolar temporal de eventos, mas esse desenrolar encerrara-se.” (ECO, 2008, p.248), ou seja, algo já acontecido e sabido pelo público. Ao contrário, a personagem originária da história em quadrinhos pertence a uma “civilização do romance” na qual se sustenta pela imprevisibilidade. Anseia-se por conhecer e não por recordar.

Trata-se, nesse segundo caso, de focar na invenção do enredo, “O acontecimento não ocorreu antes da narrativa: ocorre *enquanto* se narra, e, convencionalmente, o próprio autor não sabe o que sucederá.” (2008, p.249).

A mitificação do herói, no que tange aos aspectos socioculturais de um povo, teve na arte seu maior suporte. O mito, no decorrer dos séculos da existência humana, estruturou-se na arte, através de pinturas, esculturas e literatura. Ele não é, conforme Campbell, uma criação estática, mas dinâmica. O que me interessa sobre o estudo do mito não consiste somente na sua origem, semelhante a dos sonhos, mas demonstrar que alguns mitos modernos, cujas origens são da mitologia clássica, refletem muito intensamente no imaginário do indivíduo, como é o caso da personagem Superman, que passa por contínuas adaptações romanceadas.

Não há, portanto, como discutir a estereotipação e perpetuação do mito contemporâneo distanciando-o da influência da Indústria Cultural (Adorno, Horkheimer, Eco) sobre uma sociedade massificada, rompendo com o principal papel da arte, que é o de motivar o pensamento crítico e promover uma consciência autônoma. Ao mesmo tempo, a característica de produção contínua das histórias em quadrinhos⁵⁷ de super-heróis sugere a dependência dessa mesma sociedade pelas versões contínuas das personagens. No universo Marvel e DC, temos o exemplo disso. Embora as personagens tenham sido objeto de exploração hollywoodiana já desde a década de cinquenta, observa-se que a saga dos super-heróis foi, de forma mais efetiva e massificada, transportada para as telas dos cinemas nas duas últimas décadas. Quando faz parecer que a saga daqueles heróis está por terminar, a indústria cultural insiste com o tema, face aos resultados bilionários das bilheterias e os royalties sobre produtos de toda espécie que utilizam as imagens das personagens. Assim, novos super-heróis vão surgindo e o ciclo se repete, se renova, diferentemente do mito clássico de Hércules.

Qualquer criação, seja ela originária de uma imaginação própria ou de uma imaginação reprodutiva, pode configurar-se em uma obra de imenso valor literário ou artístico. Assim como a figura de Napoleão pintada por Jean-Louis David, que de forma inconsciente inspirou-se em obras anteriores, lembro que Enéias, personagem da obra de Virgílio, inicia a saga do povo romano depois da fuga de Tróia, cidade grega derrotada e invadida por Menelau. Em *Eneida* já existiam os deuses que aparecem na saga romana. Ainda que toda uma história que conta, de forma fantástica, a fundação de Roma e a formação de seu povo, houve, sem sombra de dúvidas,

⁵⁷ Histórias em quadrinhos são, dentro do conceito que proponho nesta tese, obras de primeiro nível de relação texto-ilustração, mesmo porque, faz-se parecer improvável relações das ordens do segundo e terceiro níveis dentro da proposta dos quadrinhos. Ressalto que a complexidade que recai sobre o tema “quadrinhos” é tamanha que, por si só, merece uma tese exclusiva. **Minha nota.**

uma inspiração inicial, uma recorrência a algo que já existia, no caso, todo o mito que permeia a sociedade grega. Isso é perfeitamente explicável, por serem os romanos profundos admiradores dos gregos e, aliando-se a isso, o anseio em divinizar seus Césares dando-lhes uma origem e ordenação dos deuses. Além de Virgílio, a mitologia grega, bem como outras tantas mitologias do período clássico, influenciou e permanece a influenciar autores pelo mundo. Shakespeare, por exemplo, autor inglês copiado e imitado por tantos outros, amparou-se em Píramo e Tisbe para criar sua renomada obra *Romeu e Julieta*. O conto original francês de *A Bela e a Fera (La Belle et la Bête)* surgido inicialmente através de Gabrielle-Suzanne Barbot (Madame Villeneuve), em 1740, foi copiado e modificado para a versão mais conhecida por Jeanne Marie LePrince de Beaumont, em 1756. Outras versões surgiram, mas o que vale ressaltar é que aquela que parece ter sido a original, em muito se assemelha à história de Psiquê, da mitologia clássica. No conto, Psiquê, uma mortal de estonteante beleza, alimentou o ciúme da deusa Vênus que infligiu à jovem donzela um destino fadado a viver em um castelo suntuoso no qual o dono, seu futuro esposo, era um deus cuja aparência era a de um horripilante monstro. Entretanto, o monstro demonstrou-se de coração gentil para com Psiquê. O esposo evitava mostrar-se à jovem que tinha à disposição diversos servos invisíveis que lhe dispensavam um tratamento de rainha. Na história de Psiquê, o monstro é na verdade o próprio Cupido que, por incidente feriu-se com uma de suas flechas no exato momento em que derramava águas amargas sobre a jovem, fazendo com que nenhum ser humano se interessasse por ela, apesar da fascinante beleza (BULFINCH, 2013, p. 135 a 145). Do mesmo modo, Bram Stoker, assim como Virgílio, explorou o imaginário do seu arquivo mental e criou sua história, salientando que o primeiro idealizou um ser completamente original, da época de sua criação. Stoker recorreu a uma inspiração inicial, baseada em lendas e na história da Romênia. Sua personagem foi inspirada no Conde Vlad Dracul III, que tem status de herói nacional naquele país.⁵⁸ Embora a personagem histórica, também conhecida nacionalmente como Vlad Tepes, e que inspirou o autor, tenha sido temida por tratar seus opositores com extrema crueldade os empalando. O personagem histórico serviu somente como inspiração no que concerne ao título de nobreza (Conde Drácula), bem como à sua moradia (um castelo), e ainda, ao seu caráter sádico. Mas, honra seja feita, sua personagem parece trazer uma carga de originalidade em função dos aspectos metamórficos, sua natureza hematófoga, e sua vida imortal que demanda uma considerável quantidade de sangue para manter sua aparência jovial.

⁵⁸ Disponível: <https://super.abril.com.br/historia/a-verdadeira-historia-do-verdadeiro-dracula/> Acesso em: 24/03/2020.

É imprescindível ao se estudar processos criativos, considerar que as variáveis são imensas. Recorrer à memória não significa ter ao fim de uma criação algo sem originalidade. O original não é prerrogativa da imaginação própria, a chamada “imaginação criativa”, conforme Philippe Malrieu. Outro ponto importante: há de se considerar o poder de influência que os super-heróis modernos são capazes de exercer enquanto reestilização de mitos clássicos e de se observar a ação desse imaginário no comportamento social. Em sua obra *O pós-modernismo*, Guinsburg discute sobre a remitologização da consciência através da arte e sobre um meio de se reaver a magia como caminhos para um “reencantamento”. Acredita que a visão de mundo xamã transforma pessoas em curandeiros dentro de suas atividades, capazes de transformar positivamente o mundo ao seu redor e de reestruturar o sistema que aí está. Relembrando a frase de Nietzsche (1844-1900): “A arte existe para que a realidade não nos destrua”.

A obra *Solitário (Tout Seul)* de Christophe Chabouté retrata de forma muito criativa, em uma relação de primeiro nível texto-ilustração, como o imaginário colabora com a criação. O livro ilustra de forma bastante clara o processo criativo do imaginário do indivíduo dentro do seu conhecimento de mundo, ratificando o que estudei nesta tese sobre a percepção. Trata-se de uma obra de primeiro nível de relação texto-ilustração em que um homem disforme vive isolado em uma ilha onde há um farol no qual habita desde o nascimento. Seus suprimentos são levados, semanalmente, por um pequeno barco cuja tripulação jamais o viu, pois permanece escondido durante as entregas das provisões. O conhecimento de mundo do homem restringe-se, portanto, ao minúsculo espaço em que vive, pouca mobília, o rochedo, a edificação, o mar ao seu redor, as aves e animais marinhos, barcos e astros, além de alguns objetos deixados por seus pais antes de morrerem. Há também um dicionário com o qual se distrai, abrindo-o aleatoriamente e incidindo o dedo sobre determinada palavra. Ao lê-la, o homem tenta através da imaginação idealizar o objeto. Assim, palavras mais complexas como “podólogo” que, segundo o dicionário é o estudo da fisiologia e patologia do pé. Para o homem, entretanto, o pé pode ser um pé humano ou de um animal, mas também um pé de mesa ou cadeira, um pé de árvore. Assim, ele imagina cientistas analisando os pés das pessoas, bem como agachadas, medindo e fazendo cálculos em pés de mesa, cadeira e luminária.

Figura 64: Ilustração integrante da obra *Solitário*.



Fonte: o autor

O mesmo ocorre com o nome Armstrong, que segundo o dicionário foi o primeiro homem a pisar na lua. Para o habitante da ilha, não há referências sobre a dimensão da lua, crê ser uma bola plantada no céu. Assim, na sua imaginação, Armstrong está sentado sobre uma bola grande, sem os aparatos necessários a um astronauta.

Figura 65: Ilustração integrante da obra *Solitário*.



Fonte: o autor

Outra imaginação inusitada é sobre cogumelos. O dicionário explica tratar-se de vegetal criptógamo, sem clorofila e que algumas espécies podem ser parasitas do homem e dos animais. O homem imagina pessoas com diversos cogumelos grudados em seus corpos.

Figura 66: Ilustração integrante da obra *Solitário*.



Fonte: o autor

Também, no dicionário, oboé é um instrumento musical com chaves e orifícios. No conhecimento de mundo do personagem, o único instrumento musical que conhece é um violino. Assim, ele imagina um desses instrumentos, repleto de orifícios em que se insere chaves de portas, as únicas de seu conhecimento.

Figura 67: Ilustração integrante da obra *Solitário*.



Fonte: o autor

Um confete, está descrito como sendo rodela que são arremessadas em comemorações. Não há especificação do tamanho do objeto, o que faz o homem pensar serem como pratos.

Figura 68: Ilustração integrante da obra *Solitário*.



Fonte: o autor

Entretanto, o homem se apercebe de sua limitação quando lê “monocotiledônia” que, segundo o dicionário, é uma classe de plantas fanerógamas angiospermas cuja semente é constituída de apenas um cotilédone. Diante dessa constatação, o homem vê-se limitado e entende que desconhece muitas coisas. Tudo muda quando recebe em uma de suas provisões, um bilhete com a seguinte pergunta: “Há algo que você gostaria?”. Ao que ele responde escrevendo abaixo: “Imagens do mundo”. O interlocutor então passa a deixar, junto com as provisões, revistas, fotografias e jornais. O homem então vê-se nutrido de informações, o que alimenta seu imaginário. *Solitário* permite observar, através das ilustrações de Chabouté, que a imaginação está intimamente ligada ao conhecimento de mundo, permitindo que os imaginários sejam enriquecidos de forma mais ou menos satisfatória e depurada conforme as sobreposições de imagens do arquivo mental do indivíduo. Além disso, diante da constatação de que havia um mundo lá fora que ele não conhecia, o homem então, mesmo diante de sua aparência grotesca, resolve encará-lo, faz suas malas e parte com o barco para a costa. A observação da personagem de que seu conhecimento era limitado, afetando seu imaginário, permite constatar que, conforme a afirmativa aristotélica, “o homem é um ser social” (ARISTÓTELES, 1997, p.13). Só há desenvolvimento humano, se o ser estiver contextualizado em meio a uma sociedade. Isso serve, não só para questões de linguagem, bem como para o aprimoramento e enriquecimento do imaginário e, subsequentemente, da imaginação. Por último, vale ressaltar que a relação do ser humano com o mito está sempre presente, esteja ele contextualizado em meio a uma sociedade, esteja ele vivendo hermeticamente. No primeiro

caso, o mito está na ordem do coletivo, no segundo, na ordem do individual, comprovando que o ser pode desenvolver seus próprios mitos.

5.2 EXPERIMENTAÇÕES EM CAMPO

Desde 2005 venho desenvolvendo dinâmicas em escolas das ordens pública e privada com crianças do ensino fundamental, principalmente. Essas dinâmicas consistem em apresentações baseadas nos contos voltados para o público infantil e juvenil que escrevo e que são, em sua maioria, também ilustrados por mim. São contações de histórias que inventei de forma que pudesse interagir com esse público e que vão desde transmissões de vídeos comentados por mim, passando por jogos, simulações de mágica, fantoches, etc. Entretanto, em dado momento, ocorreu-me a necessidade de desenvolver algo que pudesse motivar esse mesmo público a criar suas próprias histórias, algo que instigasse seu imaginário e permitisse fluir suas imaginações. Assim, em 2015 com o apoio de uma experiente coordenadora pedagógica de uma tradicional rede de ensino, Vera Lúcia Fransarolli, produzi um site⁵⁹ em que se instalou uma plataforma digital contendo livros de imagens ilustrados por Luíza Costa⁶⁰. Esses livros são sequências narrativas de imagens que partiram de um plot inicial que eu mesmo escrevi.

O objetivo inicial da idealização dessa plataforma foi criar uma ferramenta digital para que os professores pudessem coordenar trabalhos de produção literária de forma lúdica com os alunos. Com base nesse princípio, a plataforma foi pensada de modo que o professor oriente o aluno para acessá-la e transforme em linguagem textual aquilo que está expresso através da imagem visual em cada página. A correção ortográfica e a análise do desempenho da criação textual do aluno ficam por conta do professor que pode fazer as alterações dentro da plataforma digitalmente. Ao fim de cada livro há um espaço para “colar” a fotografia do aluno e um outro espaço para a sua biografia. Findado esse procedimento, o material salvo é enviado para uma central administrativa da editora na qual dá-se a reprodução impressa dos livros, já com o texto, a foto e a biografia da criança.

Se, por um lado, a ideia era tão somente atender a um ensejo meu em motivar as crianças a escrever ao mesmo tempo que a plataforma atendia a uma necessidade de se moldar uma

⁵⁹ O site está disponível através do link: <https://www.pronibelungo.com.br>

⁶⁰ Acesso ao Instagram: [luizacosta.m](https://www.instagram.com/luizacosta.m)

ferramenta pedagógica dos professores, por outro lado, outro propósito foi despertado ao lidar com as centenas de textos que surgiram desde então. Já no primeiro trabalho contratado pelo Colégio dos Santos Anjos do Rio de Janeiro, atendendo alunos de turmas dos segundos aos quartos anos, notei que, como já havia pensado, os imaginários das crianças foram manifestados nos textos. Isso corroborou para a conclusão de minha dissertação⁶¹ de mestrado na qual me debruçava na ocasião, quando eram intensos os estudos que envolviam a filosofia do imaginário e o universo da imaginação, além de literatura infantil. O que me motivou a intensificar, aprofundar os estudos e norteou as bases para o doutorado foi exatamente notar que aqueles textos dos alunos demonstravam muito dos estudos acerca do imaginário que os pesquisadores e filósofos (Wunenburger, Maurieau, Ostrower, Sartre, Hume, Locke, Kant, Jung, Eliade, Campbell, etc) procuraram entender e explicar. Nesse sentido, a plataforma permitiu algo mais que foi o de poder estudar e analisar através dos experimentos dos textos os reflexos dos imaginários coletivos e suas afetações no discurso da criança (Wunenburger, Eliade, Campbell), observar o processo criativo e a relação de afeto com a imagem (Ostrower, Adorno), entender a expressão da percepção (Hume, Locke, Kant, Sartre) e imaginação de crianças. Além disso, embora não tenha sido objeto principal desta tese, é fácil compreender que o trato com crianças permite um trabalho amplo, pois suas expressões artísticas no campo da literatura e do desenho permitem análises profundas de manifestações do ego (Freud) e das imagens primordiais, os arquétipos do inconsciente coletivo (Jung).

O nome ao qual batizei o projeto, “Projeto Nibelungo” não foi ao acaso. Em se tratando de algo que pudesse despertar e aguçar as imaginações das crianças, contemplei o nome oriundo da mitologia nórdica, o *Das Nibelungenlied. A Canção dos Nibelungos* foi a fonte de inspiração, agente motivador da imaginação do compositor alemão Richard Wagner para escrever a obra *Der ring des Nibelungen* (WAGNER, *El anillo del Nibelungo, Edición bilingüe*, 1986), composta por quatro óperas. Além de Wagner, o escritor britânico J.R.R.Tolken também se inspirou na mitologia nórdica para escrever sua obra *O Senhor dos Anéis*.

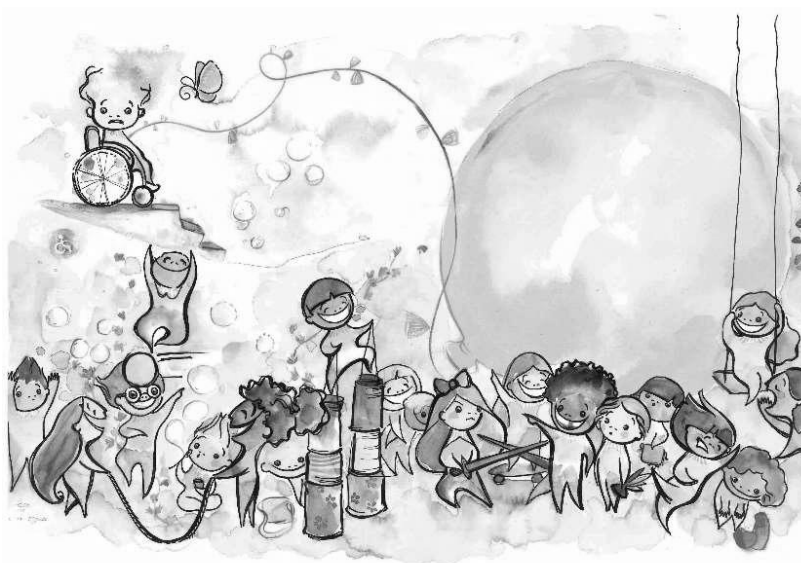
Atualmente a plataforma dispõe de quatro títulos: *A descoberta*, *Voando alto*, *Livre como um pássaro*, *Quem será que mora lá*. Cada um dos títulos sugere um tema. Em *A descoberta*, o enredo propõe, inicialmente, uma sala de aula em que há um aluno cadeirante que, mais adiante, encontra alguns livros e viaja na imaginação ao começar a lê-los. *Voando alto* destaca um ninho com dois pássaros que, ao chegar o momento de alçarem voo, descobre-se que um deles tem suas asas mirradas, o que se torna um problema visto que a capacidade de

⁶¹ Disponível em: <https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/301>

voar faz parte da sobrevivência dos pássaros. *Livre como um pássaro*, é ambientado em um circo no qual os animais são objeto de espetáculo, sensibilizando uma personagem que, inspirada na liberdade de um passarinho, tenta libertar os animais do circo e em *Quem será que mora lá?* procurei motivar o imaginário da criança com relação aos seres fantásticos que pululam o inconsciente coletivo. Lançado no ano de 2019, esse último foi já intencional no que tange aos meus estudos sobre o imaginário e a imaginação, no qual tive a intenção de analisar a influência dos mitos e lendas no microuniverso infantil, influências sociais e religiosas. A relação com mitos e lendas também é bem presente nos textos em *A descoberta*, já que as imagens de algumas páginas evocam viagens espaciais, histórias medievais e contos fantásticos. Em comum a todos os títulos foi perceber que, em muitos casos, algumas experiências vividas, às vezes dolorosas, compuseram o texto de algumas crianças.

As páginas na plataforma são compostas por desenhos que correspondem a páginas duplas ilustradas na produção impressa. Para cada página há um campo para o preenchimento do texto do aluno, cuja interpretação da imagem ocorre de forma semi-arbitrária, pois o receptor observa a imagem e desenvolve o texto conforme seu entendimento, mas mantém certo alinhamento com o enredo inicial. Um desvio ou distanciamento excessivo desse enredo descaracteriza e desvia a proposta que é a de seguir o tema. Isso é importante porque impele o aluno a manter-se focado no assunto que as imagens abordam, servindo como exercício para composições de redações futuras e seguir a proposta exigida em uma redação, por exemplo.

Figura 69: Ilustração integrante da obra *A descoberta*.



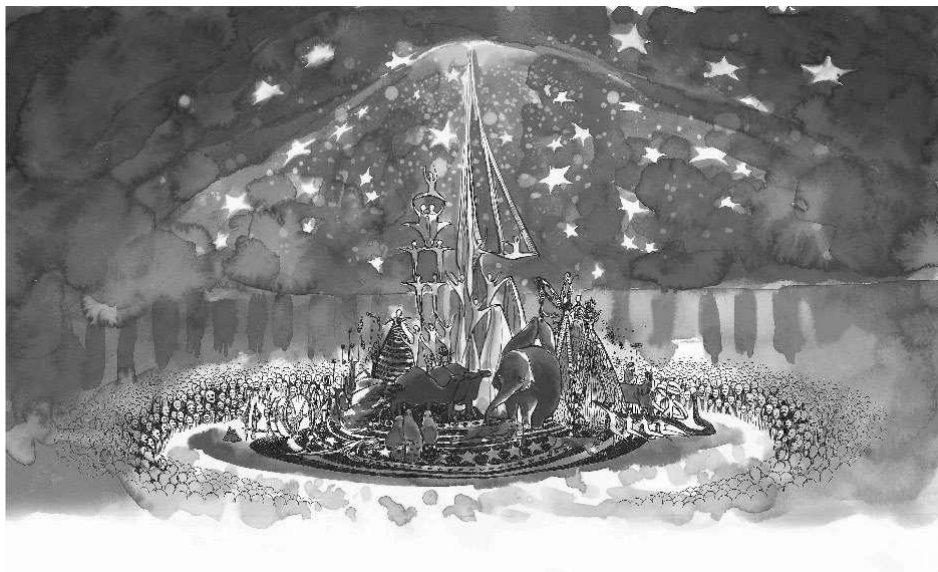
Fonte: o autor

Figura 70: Ilustração integrante da obra *Voando alto*.



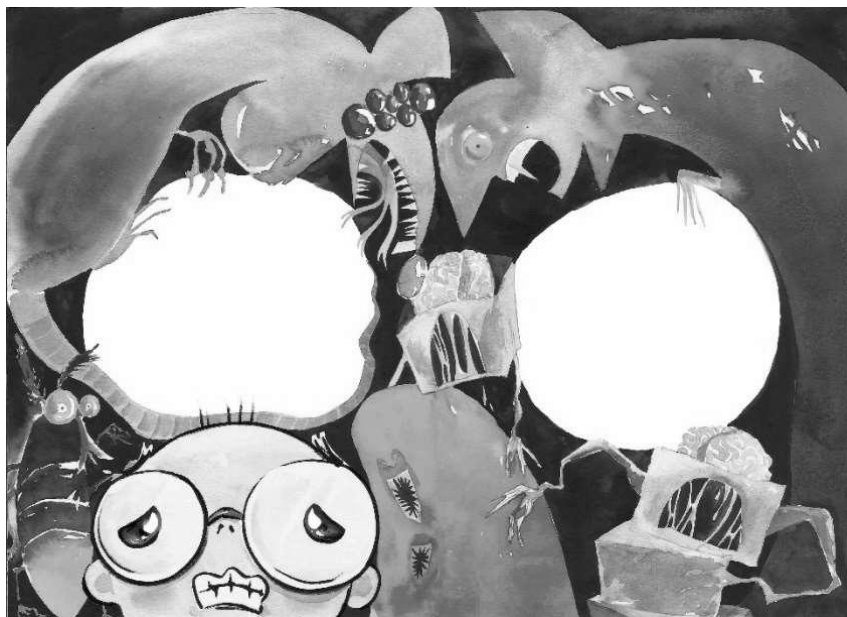
Fonte: o autor

Figura 71: Ilustração integrante da obra *Livre como um pássaro*.



Fonte: o autor

Figura 72: Ilustração integrante da obra *Quem será que mora lá?*.



Fonte: o autor

Conforme os estados psicológicos estudados por Nelly Novaes Coelho (2002), a interpretação e o desenvolvimento da leitura (no caso aqui, imagens visuais) demanda amadurecimento nas esferas psíquica, afetiva e intelectual. Conforme Coelho, são cinco as categorias que envolvem o letramento e que percebo, estão intimamente ligadas à percepção: pré-leitor, leitor iniciante, leitor em processo, leitor fluente e leitor crítico. O Projeto Nibelungo contempla as fases intermediárias visto que são essas as que fazem parte das faixas etárias que envolvem o ensino fundamental - séries iniciais. Vale a ressalva aqui de que não se descarta a possibilidade de se trabalhar os livros de imagens com crianças da primeira fase, já que podem ser contadas as histórias para elas tendo as imagens como acompanhamento e estímulo visual. Entretanto, o Projeto Nibelungo foi idealizado pensando no desenvolvimento da escrita, o que exclui os pré-leitores, pelo menos dentro do contexto escolar de produção textual. A título de informação, os níveis citados por Coelho (2002, p. 34 a 40) resumem-se no seguinte:

- Pré-leitor: crianças entre os quinze meses e 3 anos de idade. Nesta fase inicial, a criança é cinestésica, além de auditiva e visual. Basicamente, ela está dando os primeiros passos no letramento e encontra-se ainda despreparada para acessar e compreender os signos do alfabeto. O interesse está mais relacionado com o aspecto oral e a fala.
- Leitor iniciante: crianças de 6 e 7 anos. Nesse momento a criança começa a acessar o código linguístico dos símbolos gráficos, mas é necessário o apoio de um adulto para

estimular esse leitor. Nessa fase as imagens são preponderantes sobre o texto e devem seguir uma linearidade, começo, meio e fim. As dicotomias devem ser observadas, como alto e baixo, forte e fraco, bom e mau, etc, e “devem estimular a imaginação, a inteligência, a afetividade, as emoções, o pensar, o querer, o sentir” (ibid, p.35).

- Leitor em processo: a partir dos 8/9 anos. A criança nesta fase está apta a operações mentais e inclina-se a desafios. Realismo e imaginário são elementos que o motivam e o enredo ainda linear deve propiciar a conclusão do conflito.
- Leitor fluente: a partir dos 10/11 anos. Nesta fase as ilustrações são dispensáveis, porém ainda são objeto de atração. O leitor torna-se mais reflexivo e capaz de abstração. A criança é capaz de desenvolver o “pensamento hipotético dedutivo”, o que permite uma linguagem mais complexa, indutiva.
- Leitor crítico: a partir de 12/13 anos. O domínio da leitura é “total”. Permite-se a intertextualidade e a capacidade de reflexão torna-se mais ampla. Trata-se de um leitor consciente e percebe o mundo com mais intensidade e discernimento. O texto atraente é mais “provocativo”. Elementos estéticos como fragmentação não são problemas para a interação do leitor com o texto.

É claro que, para crianças do segundo ano do ensino fundamental das séries iniciais, foi preciso que os professores estivessem munidos do enredo inicial do livro de imagens para “embalá-los” na proposta da história, seguindo a tese de Coelho quanto à necessidade de acompanhamento de um adulto. Para as crianças dos terceiros anos talvez esse processo também tenha sido necessário, visto a heterogeneidade de percepções dentre os alunos. Para os quartos e quintos anos, quando os alunos já estão em uma fase mais madura do aprendizado e da leitura (leitores em processo), a necessidade de se apresentar um enredo é, na maior parte das vezes, desnecessária, isso segundo informações dos coordenadores e professores com os quais tive oportunidade de consultar.

Uma constatação preocupante, no entanto, aguçou-me a curiosidade sobre o estudo e trabalho empíricos com as crianças, que foi o fato de que em sua grande maioria, os alunos pareceram muitíssimo influenciados pelo imaginário produzido pelas grandes mídias, o que resultou em uma produção geral mais ou menos homogênea, em que os textos eram bastante similares em termos de percepção das imagens, mesmo para crianças em idades mais avançadas (4º e 5º anos), não importando se tais crianças faziam parte de colégios na cidade do Rio de Janeiro ou em cidades mineiras, como demonstrarei nas linhas subsequentes. A título de identificação vou registrar os colégios com iniciais do alfabeto, Escola A, Escola B, Escola

C..., e as crianças serão registradas com a letra que designa o colégio e uma numeração sequencial, Criança A1, Criança A2, Criança B1, Criança B2...e assim por diante, exceto duas delas que me foram concedidas as autorizações para lhes citar os nomes, e que apresento aqui como exceções de processo criativo diferenciado. Quero salientar que, dentro das centenas de textos do Projeto Nibelungo apreciados no decorrer desses anos, houve, é claro, trabalhos “originais” em meio ao mar de criações similares que pude detectar. Importante ainda foi notar que os trabalhos desenvolvidos, principalmente por crianças do 2º ano, seguiram o enredo inicial que transmito aos professores que, por sua vez, transmitem às crianças. Evidente, e antes de tudo, compreensível, que essa faixa etária, seguindo a ordem de Nelly Novaes Coelho, está em fase muito tenra do letramento, incorrendo na falta de habilidade para lidar com as palavras, o que não quer dizer que suas mentes sejam carentes de idealizações criativas. Creio mesmo que o problema dos segundos anos está mais voltado, portanto, para a questão da dificuldade da escrita, que propriamente lidar com a criatividade de suas mentes. Para os terceiros anos, foi possível notar em algumas crianças, não muitas, certo amadurecimento de textos, inclusive ao volume de palavras, em geral reduzido, mas que para algumas, visivelmente leitoras extraclasse, torna-se uma tarefa menos complicada e sugere maior percepção quando evocadas pelas imagens visuais. Outro ponto observado, foi o fato de que crianças, independentemente de suas faixas etárias, transportaram para os textos suas relações de afeto (Ostrower) com outras crianças, com seus pais e familiares, com o autor do projeto, com a ilustradora dos livros, com seus professores, com personagens da TV e cinema, etc. Lembro que afeto não necessariamente signifique algo positivo, mas houve casos em que crianças redigiram sobre dificuldades, enfermidades e perdas de parentes. Houve textos “fracos”, digo, no sentido de serem pouco ou nada criativos em todos os níveis escolares que participaram do processo, mas houve textos “maduros”, nos quais tanto o imaginário criativo como a imaginação reprodutiva foram desempenhados de forma bastante positiva.

Tomemos inicialmente os textos das Criança A1, B1, B2, C1, baseado no livro de imagens *A descoberta*, desenvolvidos no ano de 2019 com alunos do segundo ano e C4, do quinto ano:

Figura 73: Ilustração integrante da obra *A descoberta* - QUADRO 1



Fonte: o autor

Criança A1

Em um belo dia de aula, um menino que era cadeirante, se chamava Luis Miguel. Ele amava estudar, mas a matéria que ele mais gostava de estudar era inglês.

Chegou a hora do recreio, que ele gostava muito, mas ele não podia jogar futebol e pular corda.

Criança B1

Em uma escola, havia muitas crianças bagunceiras. E a professora estava escrevendo no quadro, enquanto os alunos não ligavam para o que a professora escrevia...

Mas havia um deficiente físico na sala. O nome dele era Rodrigo. E o nome da escola era Blue Star.

Criança B2

Em uma escola não muito distante daqui existia uma escola que se chamava Coração de Maria. E essa escola tinha um aluno que era especial e o nome dele era Henrique. A turma era muito bagunceira, inclusive o Henrique. Quando o professor virava as costas para a turma, nem me fale! Mas a turma era muito legal. Voltando a falar do Henrique: Bom! Ele tinha mais ou menos um crush.

Criança C1

Era uma vez, uma sala de aula com vários alunos.

Em um dia muito quente os alunos conversavam:

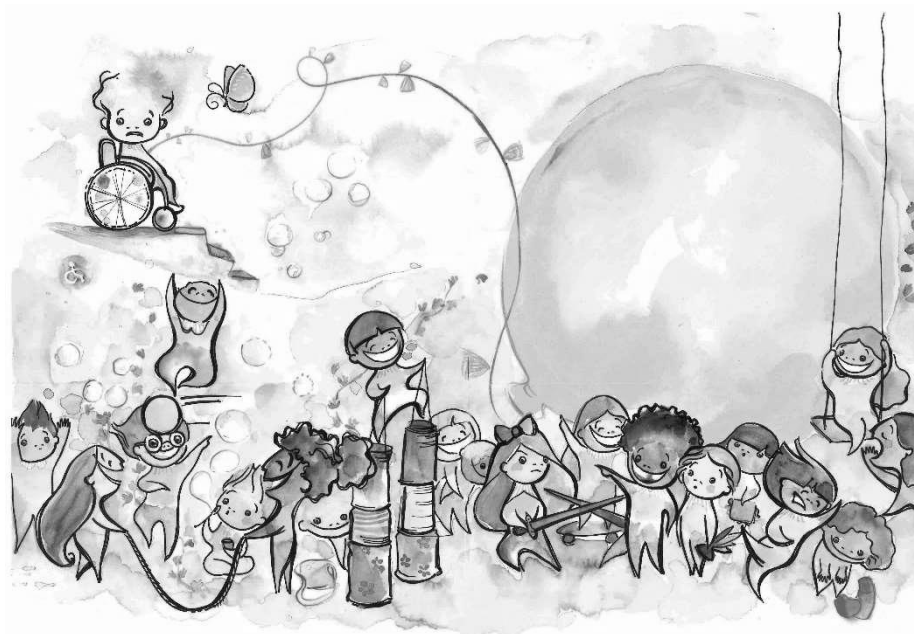
Um garoto disse: - Ei, ontem choveu muito, né?

Outra pessoa respondeu: - Sim, choveu mesmo! Quando eu chegar em casa vou jogar Sonic.

Criança C4

No primeiro dia de aula, todos já estavam se enturmando, menos uma linda menina de pele morena, cabelos negros, com as pontas cor-de-mel, olhos profundos castanho-claro. Eva era uma menina misteriosa que simplesmente copiava a matéria. E ia embora sem dar um simples tchau. Na hora do lanche, Eva levava maçãs bem vermelhas.

Figura 74: Ilustração integrante da obra *A descoberta* - QUADRO 2



Fonte: o autor

Criança A1

Quando ele foi brincar, não podia porque tinha que descer as escadas, enquanto isso, seus amigos estavam brincando.

Criança B1

Na hora do recreio, todos os amigos estavam brincando de pular corda, soltar bolinhas de sabão, skate, etc. E o menino não podia brincar porque não podia descer as escadas.

Criança B2

Na hora do recreio, todo mundo estava brincando de peteca, pé na latinha, bola, balança, espadinha, etc. Mas havia um problema: o Henrique não sabia descer a escada. Ninguém o ajudou... Bem provável que ele não participou de nada. Ele ficou super triste por causa disso.

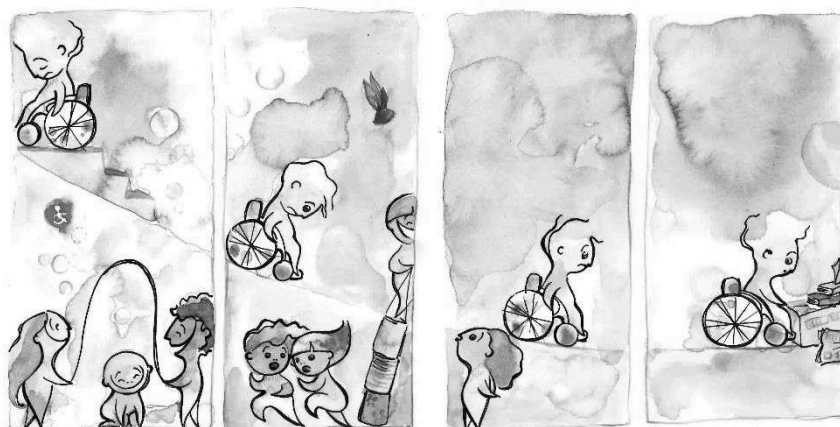
Criança C1

Lá na escola tinha um garoto que sempre falava: - Nossa eu não posso brincar com essa cadeira, isso é muito chato.

Criança C4

Yan era o único menino que entendia Eva. Ele era deficiente e se locomovia através de uma cadeira de rodas.

Figura 75: Ilustração integrante da obra *A descoberta* - QUADRO 3



Fonte: o autor

Criança A1

Ele lembrou que tinha uma rampa lá, então desceu triste, pois ninguém queria brincar com ele.

Ele encontrou uma garota pequena que viu ele triste e quando ele desceu a rampa, ele perguntou porque ele estava triste. Ele falou que era porque ninguém queria brincar com ele.

Criança B1

Rodrigo estava triste. Então o menino desceu e desceu uma outra rampa e...
...Achou um livro. Ele estava sozinho, somente com o livro.

Criança B2

Ele ficou decepcionado e desistiu de descer. Foi para outro lugar, solitário e triste. Até que encontrou uma mesa com um livro.

Criança C1

O garoto via todo mundo brincar, mas ele não podia porque estava na cadeira de rodas.

Ninguém ligava para aquele menino, então decidiu andar um pouco. Descendo a rampa viu uma caixa com um livro e resolveu ler.

Criança C4

Certo dia Eva não foi à aula e Yan ficou muito triste. Descobriu que Eva iria faltar por duas semanas. Ao descer a rampa para ir ao recreio, ele encontrou vários livros em uma caixa. Então resolveu ler os livros e imaginar várias aventuras.

Figura 76: Ilustração integrante da obra *A descoberta* - QUADRO



Fonte: o autor

Criança A1

Ele encontrou um livro chamado Mundo da Imaginação. Ele leu a primeira parte que falava sobre uma menina que gostava de avião, ela tinha 15 anos, o nome dela era Gal Gadot.

Criança B1

Então o menino abriu o livro e viu que ele estava em branco. Ficou pensando em escrever no livro e escreveu. Já estava no espaço dentro de um foguete.

Criança B2

Abriu o livro e ...PUF: abriu a imaginação! Ele até imaginou que estava perto da lua, com um avião e dois passarinhos azuis ao lado. Ele ficou SUPER HIPER MEGA feliz!

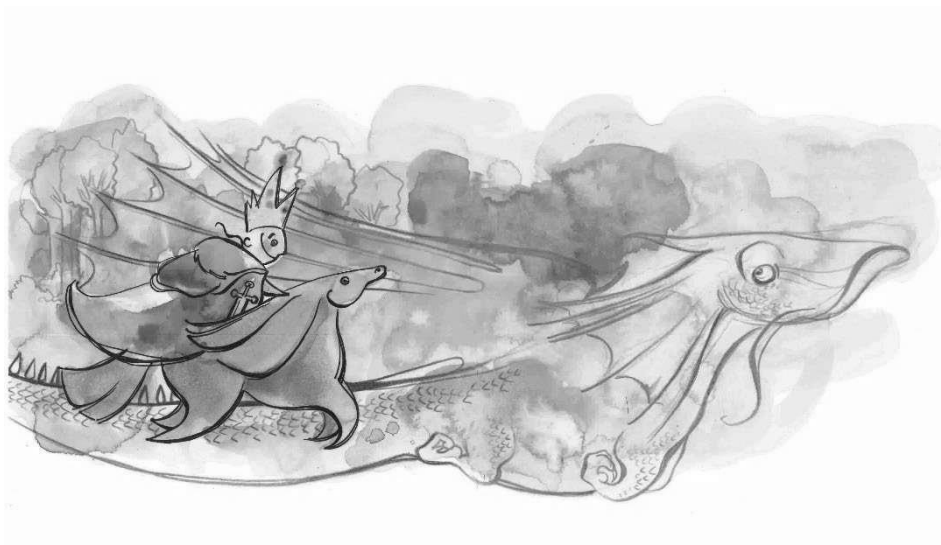
Criança C1

Pelo menos ele podia ler. Começou a entrar no mundo da imaginação. - Eba!! Estou no espaço central. EEEEEEEEE!!!

Criança C4

Yan sempre foi zeloso com os pertences dos outros, afinal ele não sabia a quem pertencia os livros. Quando ele abriu o primeiro livro que se chamava “As viagens para o espaço”, ele sentiu a imaginação fluir em sua cabeça. Ele imaginou dirigindo um foguete.

Figura 77: Ilustração integrante da obra *A descoberta* - QUADRO 5



Fonte: o autor

Criança A1

A segunda parte era sobre o rei e seu companheiro fiel, o seu dragão enorme. Luis Miguel adorou essa história. A terceira parte do livro era sobre um deus que tinha um dragão enorme, que cuspia fogo muito forte, muito forte mesmo.

Criança B1

Agora ele imaginou que era um príncipe, com uma coroa e uma espada. Ele estava em cima de um cavalo e o cavalo está em cima de um dragão. Ah! O príncipe estava indo até a princesa. E ele estava em cima das nuvens.

Criança B2

Agora imaginou que estava montado em um cavalo, que estava montado em um dragão. Henrique estava com sua espada infalível em cima das nuvens. Estava indo para seu belo castelo encontrar com sua princesa, a crush dele, chamada Bela.

Criança C1

Ele estava andando em seu cavalo e decidiu parar para comer alguma coisa. Fez um lanche e continuou o caminho. De repente viu um peixe enorme e decidiu ser amigo dele, convidando para ir com eles.

Criança C4

Em seguida Yan se imaginou em um cavalo com orelhas de coelho e ele era um rei com uma coroa e uma espada. O livro que ele estava lendo era “O mágico de Oz”.

Figura 78: Ilustração integrante da obra *A descoberta* - QUADRO 6



Fonte: o autor

Criança A1

As joaninhas, nessa parte do livro, sempre ficam do outro lado do bosque encantado, e lá também mora uma libélula rosa. A duende Sarah adora tirar uma soneca nessa floresta.

Criança B1

Ele virou um duende e estava no meio das flores. Via muitas borboletas enquanto relaxava entre pétalas gigantes.

Criança B2

Mas agora ele está em uma floresta. Virou um elfo bem pequenino, ao lado de libélulas e joaninhas. Resolveu descansar em pétalas de rosa gigantes, todo felizão.

Criança C1

No meio do caminho, viram um astronauta, uma borboleta e uma libélula. Se tornaram amigos e decidiram ir brincar e comer para ficar de barriga cheia.

Criança C4

Depois ele leu um livro chamado “O duende Emanuel”. Yan não parou por aí, essa história é sobre um duende que vivia num jardim de rosas espalhando alegria e amor pela cidade de Mist.

Figura 79: Ilustração integrante da obra *A descoberta* - QUADRO 7



Fonte: o autor

Criança A1

Depois se imaginou segurando um tridente laranja e 15 gotas de água. No outro lado do oceano, um tubarão que não gostava de Luis Miguel lutou com ele e Luis Miguel venceu.

Criança B1

Agora ele está no mar. É um Aquaman. Nossa! Ele está numa briga com um tubarão.

Criança B2

Agora ele virou o Aquaman, mas cuidado! Ele montou um exército de peixes e está derrotando o vilão (um tubarão) que se chama Sheik. Ele derrotou o Sheik e apareceu a Dory neste momento, procurando o Nemo.

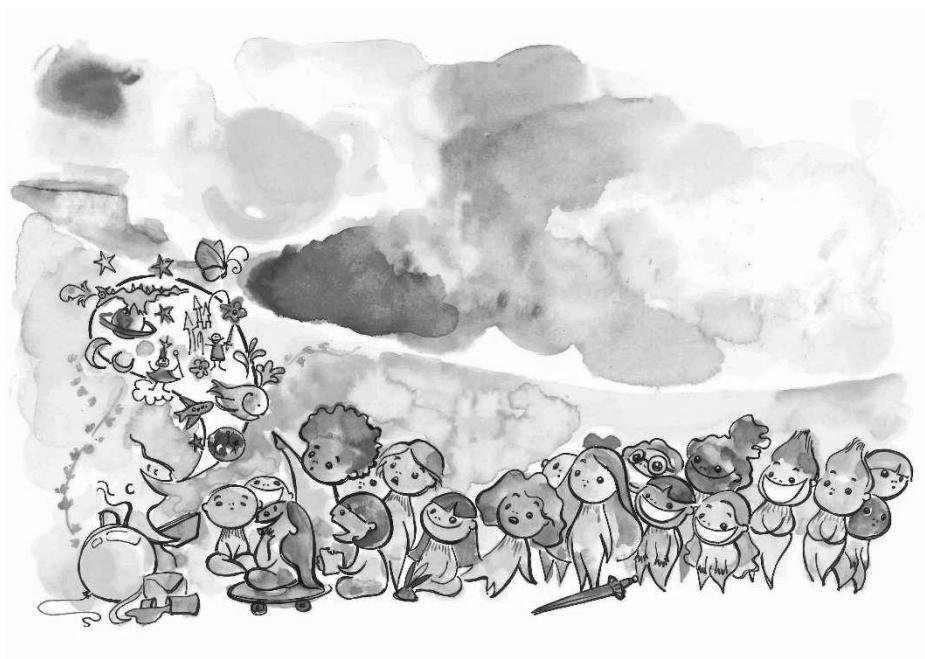
Criança C1

Apareceu um Aquaman que estava nadando com uns girinos, minutos depois chegou uns golfinhos. Nadando por horas, encontrou um tubarão. Começaram a brigar. Os golfinhos conseguiram vencer.

Criança C4

Yan imaginou que era um Tritão, príncipe dos mares que tinha um tridente que fazia as pessoas se apaixonarem. Por mais que Yan estava sem a sua melhor amiga ele estava se adaptando, sozinho.

Figura 80: Ilustração integrante da obra *A descoberta* - QUADRO 8



Fonte: o autor

Criança A1

Depois que Luis Miguel acabou de ler o livro, percebeu que tinha um monte de crianças em volta dele. Quando fechou o livro saíram fogos atrás dele.

Criança B1

No final, ele contou para todos da turma sobre suas aventuras imaginadas e ficou muito contente porque todos prestaram muita atenção no que ele dizia. Viraram amigos.

Criança B2

Depois de escrever o livro ele chamou sua turma no final da aula e... Contou tudo o que ele escreveu em detalhes e detalhes, sem gaguejar. Todo mundo ficou impressionado com ele. Agora seus amigos estão mais amigos dele. No caso, viraram melhores amigos. E eles foram felizes para sempre na escola.

Criança C1

Acabando a historinha todas as crianças acharam muito legal e aplaudiram o menino.

Criança C4

Yan percebeu que tinha vários colegas de sala escutando suas histórias. A partir daquele dia Yan era amigo de todos e Eva também. Todos cresceram juntos e felizes.

Nos textos dos alunos A1, B1 e C1, em comum, percebe-se o volume de palavras, mais ou menos equivalentes, embora B2 destaca-se nesse quesito com um volume maior de texto e

vocabulário, equivalente ao texto de C4, única criança do 5º ano que registrei a título de análise comparativa. Também, em comum, está presente a influência midiática do cinema no imaginário dos alunos B1, B2 e C1 ao referirem-se ao *Aquaman*, B2 menciona personagens da produção cinematográfica da Disney *Procurando Nemo*. Tal influência não escapa do imaginário do aluno A1 ao citar Gal Gadot, atriz que faz o papel da Mulher Maravilha nos cinemas. Importante destacar a menção ao videogame *Sonic* feita pelo aluno C1 logo no início de seu texto. Também em comum, estão presentes elementos do imaginário infantil, reis, príncipes e princesas, além dos dragões e outros seres fantásticos. É claro que tais elementos, ilustrados de forma sutil, salientam essas percepções. No entanto, observei que o aluno C1 percebeu o desenho em segundo plano, delineado de forma tênue e em tons verdes, não como um dragão, mas como um grande peixe. Do mesmo modo, a percepção, sendo algo muito individual, é expressa de diferentes formas no segundo quadro, aquele em que as crianças brincam no recreio. Naquele quadro, nota-se que as Crianças B1 e B2 descrevem as atividades lúdicas dos personagens, enquanto A1, C1 e C4 apenas citam que elas “brincam” no recreio ou relata a limitação de locomoção do cadeirante ou narra a insensibilidade das demais crianças da escola para com o menino. Talvez essa observação de B1 e B2 esteja relacionada com a questão do afeto (Ostrower) nas imagens, pois, segundo o que foi relatado em sua biografia, a Criança B1 “Adora andar de bicicleta, andar de patins, de tênis de rodinha e hoverboard. É muito alegre, feliz, agitada e estudiosa.”. Do mesmo modo, B2 anota em sua biografia que “Nas horas vagas, gosta de andar de bicicleta, de patins, passear e ler.”, o que explica a afeição pelas imagens dos personagens, além da desenvoltura do texto que, embora seja uma criança de 8 anos, desempenhou uma produção textual proporcional a C4, com 10 anos, o que demonstra que o hábito da leitura pode “avançar” o processo de percepção e desenvolvimento textual dentro da tabela proposta por Nelly Novaes Coelho. No caso comparativo entre B2 e C4, B2 “pula” de leitor em processo para leitor fluente. A percepção de B2 parece ser mais aguçada que as demais crianças de sua faixa etária, entre muitíssimo poucas da mesma série, foi uma das que notou e mencionou os pássaros no quadro 4, observações essas, em geral, encontradas em textos de crianças mais avançadas em idade e curso, ou se preferir, na fase de leitor fluente. É o caso de um segundo aluno da escola C, pertencente ao 5º ano, que observou algo a mais que as demais crianças de 2º anos. Chamemos de Criança C2. Ela identificou a lagartixa na parede externa da sala de aula (primeiro quadro) e a inseriu no discurso da história.

Criança C2

Em uma escola havia muitos alunos, até que entrou um menino cadeirante, muito tímido, pois se achava diferente. Na hora da aula ele ficou observando as crianças quando, de repente, viu uma lagartixa muito simpática e começou a conversar com ela.

A observação da Criança C2 acerca da lagartixa permitiu um início diferente dos discursos em geral identificados nos textos de *A descoberta*. No decorrer dos quatro anos em que o Projeto Nibelungo foi desenvolvido em diferentes colégios, o volume de textos alcançou algumas centenas. Posso dizer, seguramente, que a percepção das crianças quanto à lagartixa não passou de três ou quatro. Aqui, também ocorre um fenômeno, talvez característico das idades mais avançadas do universo infantil. Crianças, quanto maiores, maior será a necessidade de desenvolver ilustrações mais detalhadas nos livros ilustrados. A ilustração segue o mesmo princípio do texto, a partir do momento em que a criança vai avançando em idade e em cognição, conforme a tabela de Nelly Novaes Coelho, maior será a necessidade de textos mais intensos e à criança é permitido compreender histórias mais complexas. O mesmo se dá, portanto, com as ilustrações. Daí, é fácil notar que os alunos de 4º e 5º anos percebem detalhes nos desenhos que para as de 2º e 3º passam despercebidos. Outro fenômeno comum aos alunos das fases mais tenras é a de perceber de modo diferente alguns detalhes nas imagens. Por exemplo, no último quadro o aluno A1 escreveu “Quando fechou o livro saíram fogos atrás dele.”, o que na verdade corresponde a um balão no qual imagens do imaginado pelo personagem foram desenhadas, sugerindo que ele conta uma história. Na enormidade de textos colhidos, somente esse teve essa percepção, ainda que diferente da proposta inicial, não deixa de ser algo ligado ao “olhar” diferente dessa criança. Ao mesmo tempo, notei que crianças mais maduras são capazes de subjetividades ao narrar suas histórias, como é o caso da frase “Leu sobre um anão que iluminava o mundo!”, escrita pela criança C3⁶² ao retratar o quadro 6. É fácil notar também, quando a criança detém um maior domínio da escrita, em geral, decorrente de um maior volume de leituras, maturidade e conhecimento de mundo. Possível constatar isso no texto da Criança C4 do 5º ano, no qual inclusive faz menção à obra *O Mágico de Oz*⁶³. A subjetividade, as relações afetivas e a complexidade da narrativa, são mais bem estruturadas,

⁶² Curiosamente, a biografia do aluno C3 diz que “...meu hobby é jogar videogame, odeio estudar, passo a maior parte do tempo no meu celular (...) Gosto de ciências e tenho pavor de geografia.”, o que pode parecer contraditório com a expressão literária usada na história. Entretanto, há de se lembrar que o incentivo da Literatura e o controle das crianças sobre o uso excessivo das mídias, não significa que pode torná-la um escritor bom ou ruim, respectivamente.

⁶³ A Criança C4 pode ter mencionado a obra em função da versão para os cinemas que eventualmente possa ter assistido, o que não é demérito, considerando tratar-se de obra consagrada e que a afetação sobre a criança em questão foi considerável ao ponto dela citar o livro.

como se nota no texto do aluno C4. Isso não quer dizer que textos mais complexos não sejam identificados nos escritos de crianças em fase mais tenra, tudo depende da maturidade e percepção, resultante de uma maior ou menor imersão do indivíduo no universo das imagens, bem como da individualidade de cada um. A sensibilidade da Criança C4 é percebida em vários momentos do texto, a começar pela descrição da personagem feminina Eva, a quem tenta trazer para o protagonismo da história, ainda que o personagem Yan seja o principal. Na descrição “uma linda menina de pele morena, cabelos negros, com as pontas cor-de-mel, olhos profundos castanho-claro”, assemelha-se a própria criança, a quem teve oportunidade de conhecer.

Apesar das diferentes observações e das complexidades narrativas dos alunos, todos seguem o enredo inicial, o da criança cadeirante que, diante das limitações de locomoção, vê-se impossibilitada de interagir com os demais colegas, encontrando no livro uma condição de liberdade que, na vida real parece ser limitada.

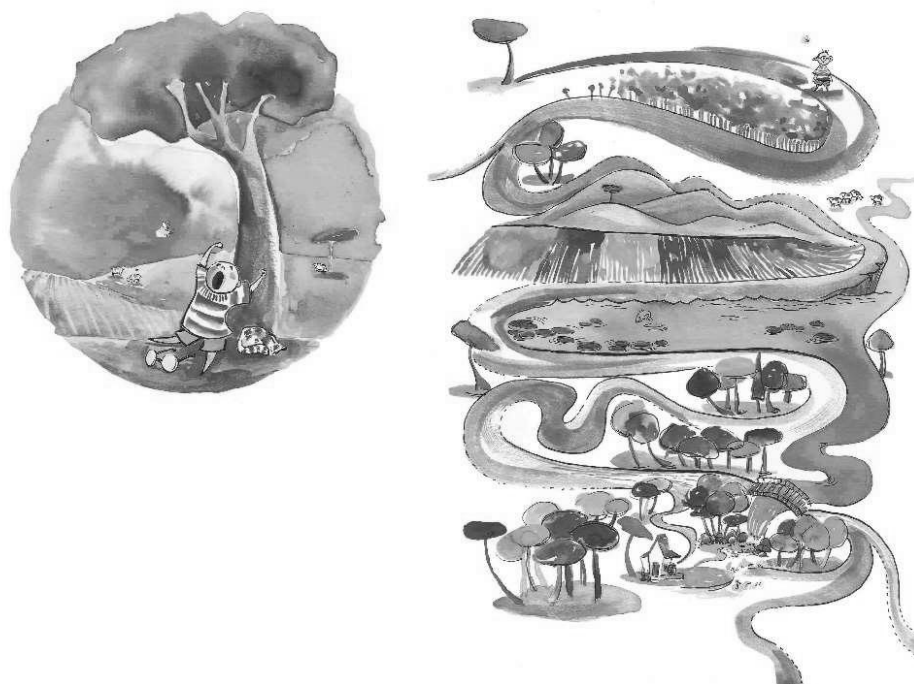
Apresento agora outro livro de imagens com alguns textos, os quais também me permitiu algumas observações. Assim como ocorreu com *A descoberta*, o título *Quem será que mora lá*, concebeu algumas centenas de textos, mais ou menos similares, seguindo padrões próximos dos demais títulos disponíveis na plataforma. Também aqui, houve exceções que valem a pena ressaltar, que corroboram para esta tese, no sentido de destacar a Literatura como elemento fomentador do imaginário criativo, deixando claro, mais uma vez, que não estou afirmando que a Literatura seja fator *sine qua non* para que se desempenhe um bom texto ou que impedir a criança de se expor, continuamente, às novas mídias iniba sua capacidade criativa.

Seguindo o padrão adotado anteriormente, vou considerar as crianças de 3º ano da escola D, aos quais denomino Criança D1 e D2 e as de 4º ano da escola B, Maria Eduarda de Paula Tavares e Vitor Mathias Ramos, os quais pareceu-me apresentarem textos cuja qualidade estética merece destaque. Preciso salientar que, em todas as escolas em que o Projeto Nibelungo foi desenvolvido desde 2016, ocorreram textos que se destacaram em termos estéticos, bem como ocorreram muitos textos bons cuja maturidade interpretativa e desenvoltura na escrita foram perceptíveis e dignos de nota, mas ocorreram também muitos textos “fracos”, em que, notadamente, a percepção das crianças foi prejudicada de alguma forma, seja pelo intercuro das mídias, seja pelo volume reduzido de leituras, seja pela interferência de algum professor que “narrou” o enredo inicial e a criança seguiu-o, limitando sua capacidade criativa e inibindo o propósito do projeto que é o de motivar o processo criativo ativando seu imaginário. Nesse último caso, que aconteceu de forma pontual, notei que os textos de todas as crianças da turma eram praticamente iguais. Os elementos percebidos foram narrados de modo muito semelhante

por todas as crianças, o que sugere terem seguido o enredo que originou o livro de imagens abordado.

Vou iniciar a análise comparativa apresentando os textos das Crianças D1 e D2.

Figura 81: Ilustração integrante da obra *Quem será que mora lá?* - QUADRO 1.



Fonte: o autor

Criança D1

Um menino chamado Théo estava deitado debaixo de uma árvore. De repente ele avistou uma casa e decidiu ir até lá. Ele passou pelo caminho de flores, pelas montanhas, pelos rios e pela floresta.

Criança D2

Era uma vez um menino chamado Lucas e ele queria chegar em uma casa. Ele tinha que passar por um campo de flores, um morro e uma floresta, até chegar na casa.

Agora, os textos de Maria Eduarda e de Vitor Mathias, da escola B:

Criança Maria Eduarda

Em um lugar, no meio do horizonte, acordava um menino chamado Carlos. Estava com seu cachorrinho Conca. Seu sonho era achar sua verdadeira casa. Então saiu para caminhar, pois queria realizar seu sonho. E foi desbravar e ajudar as pessoas. Mas tinha que passar por obstáculos. Como era corajoso, ele começou a andar.

Criança Vitor Mathias

Em uma fazenda tinha um garoto chamado Junior, e, com ele, tinha um guaxinim chamado Rocket, junto com uma abelha. Eles estavam dormindo numa árvore e acordaram. Logo em seguida, foi conhecer melhor o bairro. Passou por várias etapas. A primeira foi por uma floresta com flores amarelas e flores vermelhas. A segunda, a etapa mais difícil, porque lá era o deserto e naquele deserto tinha temperaturas estranhas: uma hora estava muito calor e outra hora ficava muito frio. A terceira etapa tinha que passar por uma ponte de madeira velha. Ele correu muito rápido e não caiu.

Notei que os textos das Crianças D1 e D2 do terceiro ano condizem com aquilo que Coelho observa em sua tabela. São leitores em processo, entre 8 e 9 anos de idade, quando realismo e imaginário são elementos motivadores de seus imaginários e permitem operações mentais que propiciam a construção do enredo, conforme Bakhtin, uma “atitude responsiva ativa”. Já para Maria Eduarda e Vitor Mathias, com dez anos de idade, pertencentes ao grupo de leitores fluentes, é possível notar maior complexidade nos textos, que sugerem reflexões e abstrações, conforme Coelho, a criança está apta ao “pensamento hipotético dedutivo”. Tais observações se confirmam nos textos correspondentes nos quadros seguintes:

Figura 82: Ilustração integrante da obra *Quem será que mora lá?* - QUADRO 2



Fonte: o autor

Criança D1

Finalmente ele chegou até a casa. Na casa tinha um lago com muitos peixes. Ela parecia velha. Théo falou: - Que casa velha! Parece estragada!

Criança D2

Ele encontrou a casa que procurava, mas também encontrou um sapo voador que ficava perto da casa. A casa estava abandonada.

Maria Eduarda

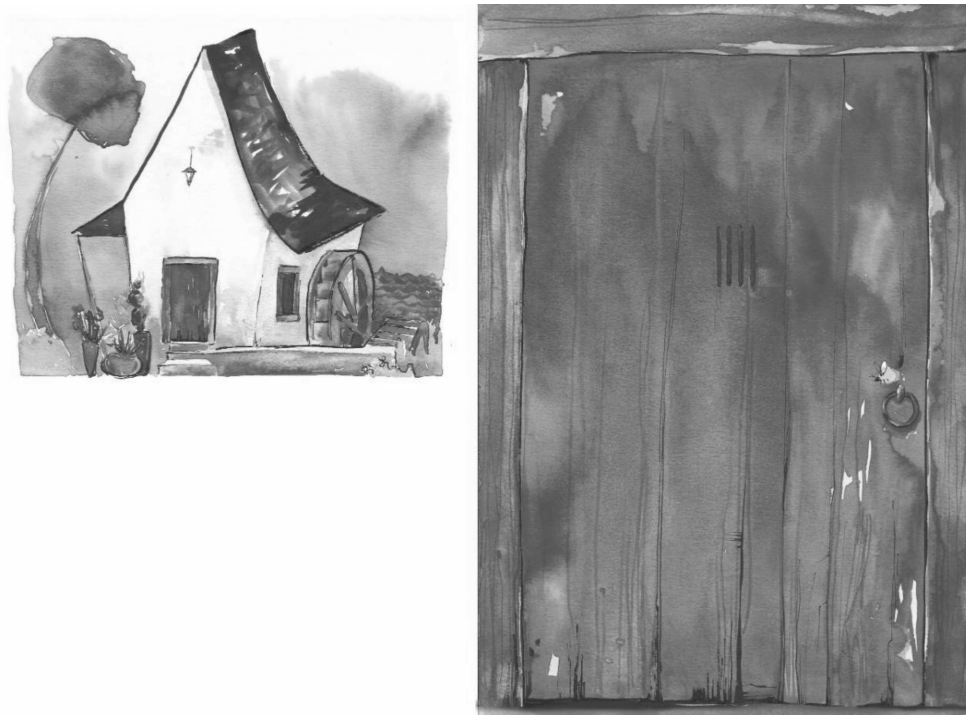
Até que avistou uma casa, ou melhor, uma casinha com açude e moinho. E ele ficou surpreso ao ver aquela casa. Por que será, leitor? Na verdade, ele queria saber quem morava naquele casebre e pensou: - Será que eu entro, ou não? Mas...entrou.

Vitor Mathias

Ele avistou uma casa abandonada com açude e moinho ao seu redor. Junior disse: - Eu lembro dessa casa. Eu a vi antigamente, quando era bebê, mas não me lembro com quem morava nela... Pensou reflexivo. Ele começou a suar e resolveu entrar lá na casa abandonada. Um pouco antes, ouviu o grito de uma menina...

Nesse ponto, todas as crianças descrevem a casa. Entretanto, a percepção delas se assemelha em alguns pontos. D1 e D2, de forma resumida, descrevem uma casa velha ou abandonada, mas D2 descreve um “sapo voador”, o que não existe no desenho. Aqui, D2 avança no processo, a partir do momento em que ele “abstrai” da imagem visual a que é submetido. Maria Eduarda e Vitor Mathias, em textos menos econômicos, descrevem a característica do lugar, mas conduzem o texto a uma maior complexidade. Maria Eduarda utiliza o recurso estético de se dirigir ao leitor, indagando-o e aguçando sua curiosidade. Vitor Mathias remete o personagem ao passado, evocando a curiosidade do leitor em conhecer mais sobre a relação de Junior com o lugar, algo incomum e pouco usual nos textos apresentados no Projeto Nibelungo.

Figura 83: Ilustração integrante da obra *Quem será que mora lá?* - QUADRO 3



Fonte: o autor

Criança D1

Théo chegou mais perto da porta e disse: - Que porta mais enferrujada!

Criança D2

O menino tentou entrar na casa e o sapo tentou abrir a porta. Quando eles conseguiram abrir, o menino não quis mais entrar lá!

Maria Eduarda

Antes, ele começou a chegar mais perto da casa. Ao redor dela, avistou uma portinha meio aberta. Nessa porta, quando ele ia abri-la, um bichinho da sorte pousou na maçaneta. Portanto, ele começou a pensar:- Por que não vou entrar? A sorte está chegando! - Leitor? Você entraria nessa casa?

Vitor Mathias

Se aproximou da porta e viu aquela abelha lá do começo pousada na maçaneta. A porta estava um pouco aberta e ele se aproximou para perto da porta. E viu... Junior estava morrendo de medo!

D2 manteve o sapo inserido no texto, narrando a temeridade do menino quanto a entrar na casa, enquanto D1 absteve-se de ampliar a discussão com base no desenho. Maria Eduarda

ampliou a descrição sobre o local e continua a indagar ao leitor, além de perceber o inseto, que descreveu como “um bichinho da sorte”, enquanto Vitor Mathias considera ser uma abelha.

Figura 84: Ilustração integrante da obra *Quem será que mora lá?* - QUADRO 4.



Fonte: o autor

Criança D1

Théo entrou e ficou assustado com a sujeira da casa. Estava suja, empoeirada, cheia de caixas velhas e feias. Lá tinha muitos ratos.

Criança D2

Então, Lucas criou coragem e entrou! Ele viu coisas estranhas lá dentro. Ele viu ratos, folhas brancas, um chapéu de aniversário e um quadro estranho.

Maria Eduarda

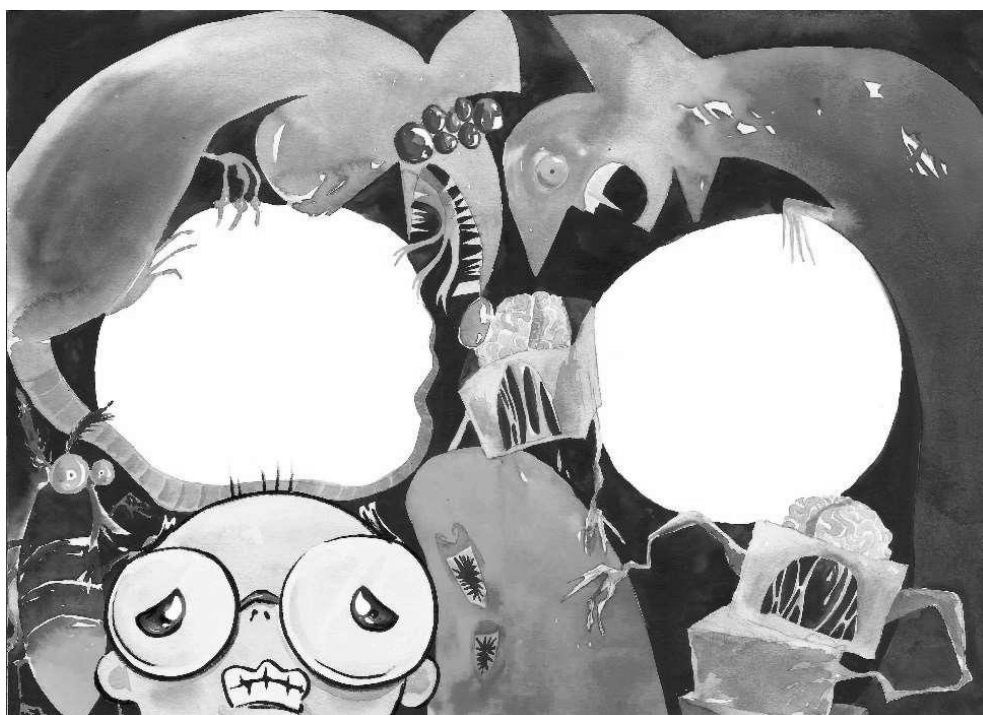
Ele então entrou... e se deparou com um monte de caixas podres! Tudo cheio de ratos. Mas Carlos viu que aquele mesmo bichinho pousou num box branco, ou seria um portal mágico??? O que você acha, leitor? Você entraria lá?

Vitor Matheus

Ratos, caixas e um box que parecia um portal para um mundo paralelo. E em cima daquele portal havia aquela abelha...

Com exceção de D1, todas as demais crianças consideraram os quadrados em branco como elementos pertinentes à história, quando na verdade, trata-se de espaços onde são diagramados os textos, uma falha na execução artística do quadro que, sem querer, propiciou uma ativação do imaginário das crianças. Outra curiosidade, D2, mais uma vez, narra sobre um “chapéu de aniversário” que, assim como o sapo, não está presente a ilustração.

Figura 85: Ilustração integrante da obra *Quem será que mora lá?* - QUADRO 5.



Fonte: o autor

Criança D1

Ele começou a ficar com medo e imaginou que tinha monstros. Parecia uma casa mal-assombrada. Ele ficou com tanto medo que começou a tremer.

Criança D2

De repente ele viu olhos assustadores e cinco monstros estranhos! Até um rato voador. Ele ficou com muito medo e o rato voador também ficou com medo.

Maria Eduarda

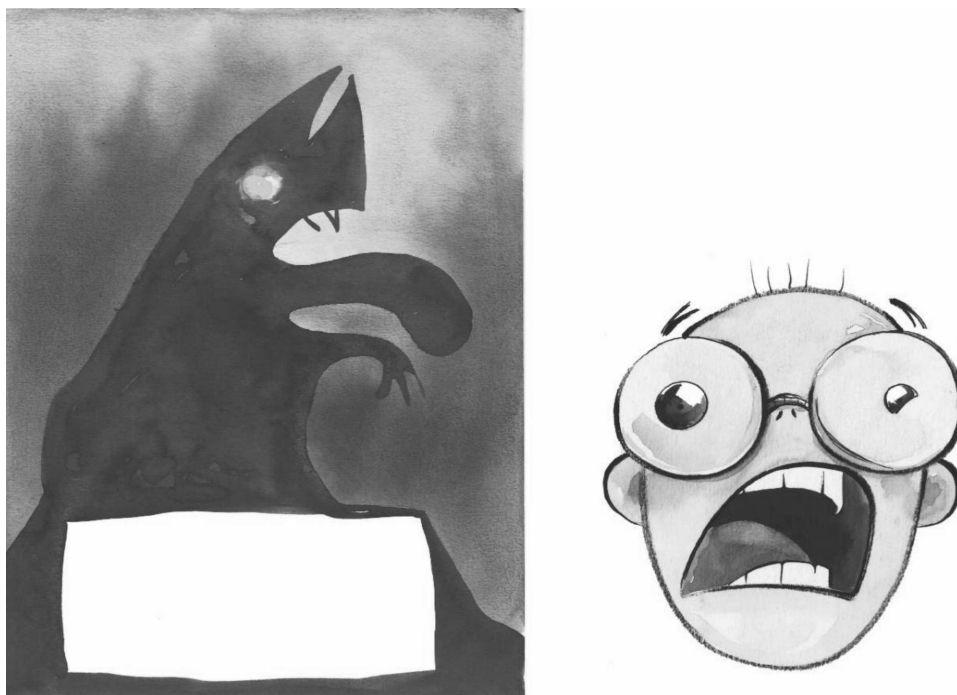
Num certo momento, ele deparou-se com cobras gigantes! Carlos morreu de medo! Caixas viraram monstros. Meu Deus! Mas ficou em dúvida se andava mais ou não por ali. Como era muito corajoso, ele começou a andar mais e se deparar com baratas, lesmas, aranhas, grilos...etc.

Vitor Mathias

Ele tocou no portal! E assim surgiram vários monstros de lá. Junior ficou desesperado quando viu rato mutante, vampiro, bicho-pau passando mal, caixa zumbi, meleca bocona, etc. Pensou que fosse morrer e saiu gritando da casa, foi se esconder na mata!

Nesse ponto da história, as crianças D1 e D2 descrevem o pavor do personagem com os monstros que parecem surgir do nada. Vitor Mathias permanece descrevendo a relação do “portal” com a aparição dos seres fantásticos. Maria Eduarda observou os desenhos de caixas transformadas em monstros. Observo, mais uma vez, presentes a capacidade de abstração e a percepção mais aguçada das duas últimas crianças com relação a ilustração.

Figura 86: Ilustração integrante da obra *Quem será que mora lá?* - QUADRO 6.



Fonte: o autor

Criança D1

Ele continuou com muito medo. Imaginou um monstro assustador ao lado dele.

Criança D2

Então ele viu uma sombra e saiu gritando: - Um monstro! Um monstro! Coitado ele estava morrendo de medo.

Maria Eduarda

De repente, apareceu um bicho de sete cabeças, com uma língua gigante do box branco. O pobre menino gritou: - Socorro! Não estou sentindo minhas pernas! - Carlos estava sozinho, sem ninguém para lhe ajudar. E agora? O que irá fazer?

Vitor Mathias

Então, os monstros fizeram uma fusão entre si e criaram um bicho gigante! Junior não conseguia se mexer. Com os olhos esbugalhados, boca aberta, gritou: - AAAAAAAHHH! - Depois...

E a história prossegue:

Figura 87: Ilustração integrante da obra *Quem será que mora lá?*- QUADRO 7.



Fonte: o autor

Criança D1

De repente, apareceu um gato do meio das caixas tentando pegar um vagalume. Théo levou um grande susto, mas logo percebeu que era apenas um gatinho fofo.

Criança D2

Mas que surpresa ele teve! Era só a sombra de um gato branco, que descia as escadas tentando pegar o rato voador!

Maria Eduarda

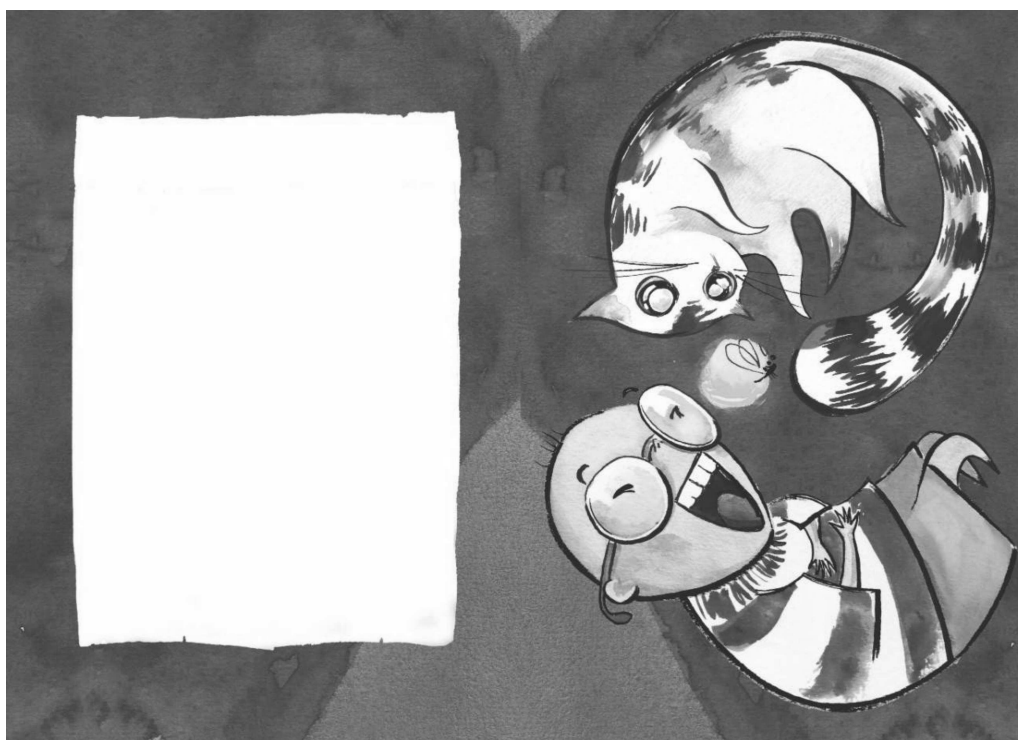
Carlos começou a observar o ambiente e andou mais um pouco...E, de repente, viu uma luz. Ela mesma! Era o bichinho da sorte, novamente. Ele seguiu-o sem saber suas intenções. Ah! Ele também encontrou um gatinho.

Vitor Mathias

Rocket viu a abelha novamente. Fizeram uma bagunça e tanto. E pra surpresa de todos, a abelha virou uma fada madrinha e fez tudo voltar ao normal...

Para D1, o gato vai atrás de um vagalume (o que sugere o desenho), enquanto para D2 trata-se de um “rato voador”, para Maria Eduarda, um “bichinho da sorte” e para Vitor Mathias, uma abelha. Como se percebe, a leitura visual pode adquirir diferentes formas conforme a imaginação e o imaginário de cada indivíduo.

Figura 88: Ilustração integrante da obra *Quem será que mora lá?* - QUADRO 8



Fonte: o autor

Criança D1

O gato pulou no Théo, mas ele não se assustou. Théo começou a rir e descobriu que aquela casa era dos animais.

Criança D2

Ele gostou tanto do gato que o levou para casa. E eles viveram felizes para sempre.

Maria Eduarda

O menino seguiu em frente e ficou muito feliz de ter conseguido sair do box e poder ajudar as pessoas. Será que aquele bichinho está em você, e você não consegue vê-lo?...

Vitor Mathias

De tanto alívio, eles começaram a rir, bem assim: - RaRaRaRaRaRa!

Como é possível observar em uma análise comparativa entre os quatro textos, há, evidentemente, variações de percepção, estilo, vocabulário, principalmente quando comparamos as crianças D1 e D2 com Maria Eduarda e Vitor Mathias, claramente mais “desenvolvidos” na produção textual, o que é natural se considerarmos a etapa em que se encontram os primeiros e os segundos no processo de leitura. Entretanto, vale lembrar que a maturidade na escrita, não necessariamente está na idade da criança e na série que ela esteja cursando. Há casos, como já demonstrei em alguns textos apresentados, que houve crianças de fases anteriores que produziram textos “mais robustos” que de crianças em fases mais avançadas. As razões para isso, como já vimos, são variadas. Há de se lembrar também que a presença de elementos míticos, sejam os clássicos, sejam os modernos advindos da TV, cinema e videogames, são presenças recorrentes em centenas de textos com os quais me deparei. Ocorre que, apesar de muitos personagens das mídias serem objetos do imaginário reprodutivo dos alunos, houve textos que esse fator não prejudicou seus processos criativos. Infelizmente, o problema maior encontrado, foi mesmo a similaridade de uma extensa quantidade de textos produzidos, muito em função da massificação das imagens ativadas pelos cérebros das crianças. Esse fenômeno foi bem analisado em um robusto artigo redigido por Anne Mangen⁶⁴ ao discorrer sobre a intensidade da leitura em hiperlinks nas telas dos computadores e celulares. Ela afirma que o grau de atenção que se é dado a um texto na internet é menor em termos de profundidade e imersão, visto que a leitura é um processo multissensorial, o que, por extensão, posso concluir que as atividades lúdicas nas quais os sentidos atuam em comum, geram melhores resultados que aqueles proporcionados pela tela de um computador e internet, onde o sentido da visão é mais cobrado que os demais sentidos. Nicholas Carr em sua obra *A geração superficial: o que a internet está fazendo com os nossos cérebros*, traz alguns estudos que comprovam os benefícios favoráveis ao uso dos hiperlinks, como por exemplo, a agilidade de

⁶⁴ MANGEN, Anne. *Hypertext Fiction Reading: Haptics and immersion*. Journal of Research in Reading. 31, nº 4, 2008: 404 -419. Disponível em: <https://www.videnomlaesning.dk/media/1791/reading-on-line-is-not-the-same-as-reading-print-on-paper.pdf> Acesso: 12/01/2021

captação de imagens e a fluidez de raciocínio, mas apresenta uma compilação maior de dados acerca dos danos que ela causa ao indivíduo ao alterar “os padrões de percepção continuamente e sem qualquer resistência” (MACLUHAN apud CARR, 2011, p.13), dentre eles, a deficiência na percepção para extração de conceitos em textos longos e a reflexão sobre tais conceitos, naquilo a que chamou de leitura superficial (CARR, 2011, p.129), algo característico dos assíduos pela internet e adaptados aos hiperlinks, sendo superados, segundo pesquisas, por leitores de textos de livros físicos, capazes de leituras profundas (CARR, 2011, p.108). A oposição entre deterministas (visão negativa sobre a influência da tecnologia) e instrumentalistas (defensores da tecnologia) é uma querela discutida por Nicholas Carr (2011, p.71 e 72) que, com imparcialidade, apresenta os prós e contras da influência da internet sobre os indivíduos, demonstrando como a neuroplasticidade (CARR, 2011, p.56 e 57), fenômeno que ocorre nos circuitos neurais, afeta as sinapses e gera, às vezes, benefícios aos indivíduos, mas pode gerar, muitas das vezes, distúrbios irreversíveis. Essas observações vêm de encontro à tese de Wunenburger acerca da “obesidade” da imaginação reprodutiva em detrimento da “anorexia” da imaginação própria. Ítalo Calvino já destacava essa preocupação em meados da década de 80 em suas conferências devidamente compiladas na obra *Seis propostas para o próximo milênio*, em que nos recomenda:

Dado que me propus em cada uma dessas conferências recomendar ao próximo milênio um valor que me seja especialmente caro, o valor que hoje quero recomendar é precisamente este: numa época em que outros *media* triunfam, dotados de uma velocidade espantosa e de um raio de ação extremamente extenso, arriscando reduzir toda a comunicação a uma crosta uniforme e homogênea, a função da literatura é a comunicação entre o que é diverso pelo fato de ser diverso, não embotando mas exaltando a diferença, segundo a vocação própria da linguagem escrita. (CALVINO, 2003, p.58).

A preocupação de Calvino e Wunenburger parecem proceder e, infelizmente, assomar na cultura geral, principalmente das crianças, os aspectos entorpecentes do imaginário. Os textos demonstram uma mobilização da imaginação reprodutiva ou como chamou Calvino, imaginário cultural, ao mesmo tempo em que são reduzidas as manifestações da imaginação própria ou, conforme Calvino, imaginação criativa.

Calvino avança em suas reflexões sobre a influência da *mass-media* sobre a cultura:

Às vezes me parece que uma epidemia pestilenta tenha atingido a humanidade inteira em sua faculdade mais característica, ou seja, no uso da palavra, consistindo essa peste da linguagem numa

perda de força cognoscitiva e de imediaticidade, como um automatismo que tendesse a nivelar a expressão em fórmulas mais genéricas, anônimas, abstratas, a diluir os significados, a embotar os pontos expressivos, a extinguir toda centelha que crepita no encontro das palavras com novas circunstâncias. (CALVINO, 2003, p.72).

Por certo que a TV, objeto midiático de massa já nos fins dos anos cinquenta, foi a grande pioneira desse processo. Sendo precursora da integração entre o texto, antes expresso de forma oral através das rádios, passou a ser integrado às imagens visuais, o que intensificou sobremaneira a influência da mídia sobre a cultura.

Gostaria de acrescentar não der apenas a linguagem que me parece atingida por essa pestilência. As imagens, por exemplo, também o foram. Vivemos sob uma chuva ininterrupta de imagens; os *media* todo-poderosos não fazem outra coisa senão transformar o mundo em imagens, multiplicando-o numa fantasmagoria de jogos de espelhos - imagens que em grande parte são destituídas da necessidade interna que deveria caracterizar toda imagem, como forma e como significado, como força de impor-se à atenção, como riqueza de significados possíveis. Grande parte dessa nuvem de imagens se dissolve imediatamente como os sonhos que não deixam traços na memória; o que não se dissolve é uma sensação de estranheza e mal-estar. (CALVINO, 2003, p.73)

Notadamente, os textos redigidos pelas crianças através do Projeto Nibelungo comprovam a profunda influência do mundo televisivo no microuniverso infantil. Ao contrário das grandes telas de cinema, a TV estava acessível a uma grande parcela da população na década de 70 e hoje ela está cada vez mais presente, ampliando a quantidade de pessoas que recorrem a esse aparelho, mesmo em classes menos privilegiadas economicamente, funcionando dicotomicamente como objeto de inclusão, mas ao mesmo tempo de alienação. Para as crianças, o fomento de uma cultura massificada afeta principalmente a imaginação criativa (Calvino) ou própria (Wunenburger). Agravado a isso, a violência nas cidades e o acesso maior aos smartphones e aparelhos de videogames têm sido agentes que provocam uma menor interação com atividades lúdicas e reduzem os períodos das brincadeiras ao ar livre. Recordo-me de minha infância em uma pequena cidade do interior de Minas Gerais no início dos anos 70. O aparelho de TV, em preto & branco existia, mas a transmissão nem sempre era de boa qualidade, muito longe dos atuais aparelhos com 8 K de definição. Além dos livros de Literatura, consumia meu tempo livre brincando de subir em árvores, fingindo ser o tronco, um cavalo ou um foguete. É claro que havia as séries de TV, como *Star Trek*, a *Família Robinson* e *Viagem ao fundo do mar*. Havia também os gibis, *Superman*, *Batman* e *Homem-Aranha*. Mas nada disso limitava a

minha capacidade de imaginar coisas diferentes, nem a de meus colegas, menos leitores que eu. Empinar pipa, brincar de bolas-de-gude e pião, descer rampas com carrinhos de rolimã, foram atividades da minha infância e de minha geração, de certa forma, menos afetada pela enxurrada de imagens do mundo moderno da “reprodutibilidade técnica” (BENJAMIN, 2018).

Há de se lembrar que Calvino escreveu aquelas linhas entre 1984 e 1985, pouco antes de sua morte, quando não poderia suspeitar dos avanços dos meios eletrônicos com os quais nos deparamos no século XXI. Por certo que as gerações atuais sofrem muito maior influência do que a minha geração que basicamente viu-se dominada pela influência da TV. Quando poderia imaginar, em plena década de 70, que os aparelhos utilizados pela tripulação da *Enterprise* de *Star Trek* uma das séries que eram transmitidas pela tela da TV, pudesse tornar-se uma realidade já na década de 80 com o advento dos primeiros celulares, aparelhos estes que no presente século se tornaram ainda mais “poderosos” e tecnológicos do que aquele utilizado pelo Capitão Kirk e Spock? Ainda não fomos capazes do teletransporte, mas não duvidaria que isso seja possível (quem sabe, em um curto espaço de tempo?), considerando que os radiocomunicadores potentes presentes em *Star Trek* se tornaram realidade em menos de duas décadas, quando poucos anos depois a realidade sobrepõe e supera a ficção com o surgimento dos *smartphones*.

Calvino relata sua preocupação com relação ao processo criativo afetado pelo mundo “obeso” das imagens:

Resta-me esclarecer a parte que nesse golfo fantástico cabe ao imaginário indireto, ou seja, o conjunto de imagens que a cultura fornece, seja ela cultura de massa ou outra forma qualquer de tradição. Esta questão suscita de imediato uma outra: que futuro estará reservado à imaginação individual nessa que se convencionou chamar a “civilização da imagem”? O poder de evocar imagens in absentia continuará a desenvolver-se numa humanidade cada vez mais inundada pelo dilúvio das imagens pré-fabricadas? Antigamente a memória visiva de um indivíduo estava limitada ao patrimônio de suas experiências diretas e a um reduzido repertório de imagens refletidas pela cultura; a possibilidade de dar forma a mitos pessoais nascia do modo pelo qual os fragmentos dessa memória se combinavam entre si em abordagens inesperadas e sugestivas. Hoje somos bombardeados por uma tal quantidade de imagens a ponto de não podermos distinguir mais a experiência direta daquilo que vimos há poucos segundos na televisão. Em nossa memória se depositam, por estratos sucessivos, mil estilhaços de imagens, semelhantes a um depósito de lixo, onde é cada vez menos provável que uma delas adquira relevo. (CALVINO, 1990, p. 107).

Nem sempre, no entanto, a influência da *mass-media* irá representar perda de inovações culturais ou prejudicar o fomento de processos criativos com perda de originalidade. Rafael Senra Coelho em sua dissertação de mestrado *Dois lados da mesma viagem: a mineiridade e o Clube da Esquina*, cita um trecho de uma entrevista do cantor e compositor Milton Nascimento ao se lembrar de um momento em que se sentiu frustrado ao ouvir uma banda tocar músicas que ele, Milton, havia aprendido a “tirar de ouvido” das transmissões de rádios AM, cujos sinais eram precários. Ocorre que, segundo o cantor, a banda tocou as músicas de modo diferente do que ele estava habituado, coisa que o deixou bastante decepcionado consigo mesmo. Entendeu que a deficiência nas transmissões dos sinais das rádios AM no local onde vivia à época concebeu que produzisse acordes que não seguiam as composições originais. Entristecido, disse a um amigo que teria que aprender a tocar tudo de novo, coisa que foi imediatamente repudiada pelo amigo que foi enfático: “Você está louco? Tem que tocar desse jeito aí.” (NASCIMENTO apud COELHO, 2010, p.72). Concluo com a história contada por Milton Nascimento que seu processo criativo, nesse caso, passou por uma “deformação” que, apesar de tudo, não deixou de conter originalidade. Com base nos estudos relacionados às imaginações na criação artística, percebo que a imaginação reprodutiva de Milton se transfigurou em uma imaginação própria, visto que sua “percepção”, ou a “falta” dela, prejudicada pelas ondas ruins das rádios, possibilitou algo novo, em outras palavras, através de sua criação psíquica, ocorreu com o cantor o preenchimento de outros acordes nos espaços inexatos ao ouvir as músicas, algo que, na visão do amigo, detinha inovação na composição.

A psicanálise defende que tudo começa na infância e prolonga-se no decorrer da vida do indivíduo. Além disso, ela também afirma que o universo da fantasia é criador de “espaços psíquicos tão reais e potentes quanto a dita realidade” (CORSO & CORSO, 2006, p.16). A fantasia é resolutive de conflitos e constitutiva de identidades, afirma o casal de psicanalistas Diana e Mario Corso. Os estudos do casal Corso em *Fadas no Divã* atestam que o imaginário provocado pelos contos e histórias infantis “continuam encantando crianças das gerações dos computadores, videogames e jogos de RPG, (...) o atual império das imagens não retirou a força das narrativas orais” (2006, p.16). Para o casal Corso, a falta das imagens visuais na transmissão oral provoca o poder imaginativo em crianças, sendo capaz de conectá-las ao elemento maravilhoso e motivar suas percepções que “caracterizam o mito em todas as culturas e épocas...” (2006, p.16) construindo um “acervo comum de histórias” no qual “a humanidade reconhece a si mesma” (2006, p.16). Entretanto, o casal Corso reconhece que o poder das comunicações nas últimas décadas em um mundo globalizado afetou a percepção de crianças de todo o mundo, não só promovendo os tradicionais contos, bem como trazendo novas

histórias, novos personagens, o que, indubitavelmente, influencia no imaginário da criança atual, algo que parecia estático durante séculos de transmissão oral até o advento da internet e antes mesmo, da televisão e do rádio. Vale lembrar a fala de Wunenburger ao dizer que “Podemos falar de uma obesidade do imaginário cultural em relação a uma anorexia da imaginação interior.” (WUNENBURGER, 2013, p.312). Nesse sentido, a preocupação de Calvino coaduna com a observação do casal Corso, quanto à afetação das imagens globalizadas sobre as crianças, também endossada por Wunenburger. Meu trabalho em campo com crianças do ensino fundamental - séries iniciais, permitiu observar essa influência, destacando a impregnação dos mitos modernos que fazem parte do panteão de imagens veiculadas pelas mídias eletrônicas. Nesse sentido, constatei que, de fato, a “obesidade” da imaginação reprodutiva no microuniverso infantil parece predominar sobre a grande maioria dos textos redigidos pelas crianças e analisados no meu projeto, contrapondo a “anorexia” da imaginação própria do indivíduo em formação. Paula Sibilia comenta em sua obra *O homem pós-orgânico: corpo, subjetividade e tecnologias digitais*, que:

Intimidados pelas pressões de um meio ambiente amalgamado com o artifício, os corpos contemporâneos não conseguem fugir das tiranias (e das delícias) do *upgrade*. Um novo imperativo é internalizado, num jogo espiralado que mistura prazeres, saberes e poderes: o desejo de atingir a compatibilidade total com o tecnocosmos digitalizado. Para efetivar tal sonho é necessário recorrer à atualização tecnológica permanente: impõem-se, assim, os rituais do auto-*upgrade* cotidiano. (SIBILIA, 2002, p. 13).

Ao tratar sobre percepções acerca da imagem, esta tese, ao que pode parecer, destaca aspectos relacionados ao sentido da visão, especialmente. Também, o que se nota até aqui, é que o Projeto Nibelungo foi desenvolvido baseado, única e exclusivamente, em uma plataforma digital onde crianças redigem seus textos baseando-se em livros de imagem. Dentro da perspectiva de Anne Mangen em seu artigo sobre *Hypertexts*, talvez meu estudo baseado no Projeto Nibelungo possa parecer contraditório, quando se pensa que o trabalho aqui pretende, dentre outras coisas, identificar se a massificação midiática, em especial a das mídias eletrônicas, pode afetar de forma nociva o imaginário infantil, e conseqüentemente, implicar sobre o futuro adulto que irá se tornar, lembrando que imaginário faz parte não somente da criação artística, mas da construção do mundo, assim como o conhecemos. Nesse sentido, em defesa do projeto realizado com as crianças nos últimos anos, devo acrescentar que os trabalhos de redação de texto são realizados, inicialmente, em cópias impressas, sendo posteriormente transferidas para a plataforma, com as devidas correções ortográficas e gramaticais pelos

professores. Isso possibilita duas coisas no âmbito pedagógico: o treinamento caligráfico pela criança e as correções gramatical e ortográfica pelos professores. A prática da escrita manual pelos alunos, antes do texto ser transportado para a plataforma permite, portanto, a ação multissensorial comentada por Anne Mangen, já que sensibilidades cinestésicas e visuais são cobradas nessa etapa do processo. Além disso, o livro digital produzido com a inserção do texto pela criança na plataforma é impresso no fim do processo, quando as escolas promovem eventos de entregas dos exemplares para os escritores mirins⁶⁵.

⁶⁵ Algumas fotografias dos eventos foram anexadas a essa tese no APÊNDICE B.

6 CONCLUSÃO

Alguns fenômenos foram observados diante do que pude verificar no decorrer de meus estudos acerca do imaginário. Primeiramente, com relação às imaginações reprodutiva e própria, concluo que a imagem antecede ao imaginário, o que significa dizer que, ao contrário da dúvida sobre o ovo e a galinha, no complexo da imagem, ela vem primeiro. Conforme Locke, a mente é uma “lousa vazia” que é nutrida paulatinamente no decorrer da vida por imagens captadas mediante a percepção do indivíduo e retidas em função de alguma afeição à elas, enriquecendo seu repositório, seu arquivo mental, o que convencionou-se chamar de imaginário. Esse imaginário, não é estático. Assim como os mitos, ele é constantemente renovado e transformado, um caleidoscópio de imagens que se renovam, sobre elas mesmas e sempre anexando imagens novas, adquiridas através do contato com o mundo, pela leitura, pela observação das paisagens, pinturas, filmes etc, bem como pelo tato, o que deixa claro que mesmo o imaginário de um indivíduo cego de nascença pode ser alimentado e enriquecido, continuamente. Nesse sentido, a imaginação reprodutiva, aquela ligada à memória é, basicamente, uma reprodução de algo visto e arquivado no repositório mental de um indivíduo. Então, em que consiste a imaginação própria se a origem é a mesma? Há de se observar a relevância do que seja “próprio”, no sentido de “original”, aquilo que no plano estético convencionou-se chamar de “ineditismo”. Mas o fato é, que o original tem sempre a origem em imagens pré-existentes, que jamais são inéditas, pois elas existem, ou sempre existiram, e compõem um repertório vasto de imagens na mente do criador, imagens essas captadas, registradas, algumas vezes transformadas através dos meios que citei a pouco. Portanto, creio que aquilo a que Wunenburger chamou de “imaginação própria” seja mais adequadamente chamado “imaginação original”, que tem, conforme Philippe Malrieu, características de ser “criadora” mas cuja fonte é, conforme a concepção de Bachelard, oriunda dos elementos, terra, fogo, água, ar, ou seja, há de fato uma origem que, parafraseando uma passagem bíblica, “sempre foi e sempre será, eternamente”. É a origem cosmogônica, que antecede a imagem original. Também devo discordar do termo utilizado por Malrieu ao chamar “imaginação criativa” à “imaginação original”, visto que a “imaginação reprodutiva” também pode produzir trabalhos criativos. Não fosse assim, o que dizer da arte de Andy Warhol e da obra de Machado de Assis, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* que, confessadamente, “adotou a forma livre” de *Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, conforme demonstra os estudos de Nícea Helena de

Almeida Nogueira (NOGUEIRA, 2004) ao comparar as duas obras. Desse modo, “criar” significa moldar algo com base em coisas que existem, mas que são oriundas de imagens que, do mesmo modo surgiram de outras imagens e assim sucessivamente vão se multiplicando e mergulhando numa espiral infinita. Entretanto, a “existência das coisas” pode ser relativa, conforme o conhecimento de mundo do indivíduo, o que pode induzir a erros de percepção entre o objeto real e o objeto imaginado (que não deixa de ser real a partir do momento que foi imaginado). A obra *Solitário (Tout Seul)* de Christophe Chabouté nos dá uma ideia ampla a esse respeito.

Um imaginário influencia outro imaginário, o que faz ampliar significativamente o imaginário coletivo, exemplo dos mitos e sua pluralidade de expressões. Lembro aqui a lenda do Bicho da Carneira e as diversas descrições a seu respeito. O mesmo processo ocorre quando o imaginário do autor afeta o do leitor, principalmente quando ocorre a presença de ilustrações. Conforme demonstrei na explanação acerca do processo criativo que envolveu os livros *O menino e o sonho* e *Magnólia no Mundo do Nada*, houve, através da presença dos desenhos, uma “contaminação” do imaginário do leitor pelas ilustrações as quais o leitor-receptor se deparou. Isso acontece mediante a leitura de qualquer livro que tenha ilustrações, *O pequeno príncipe*, *Alice no País das Maravilhas*, *Contos de lugares distantes*, *Noites em claro*, etc. Entretanto, se em um primeiro momento alego haver três níveis de relação texto-ilustração, sendo que no terceiro nível a ilustração é uma mera representação do texto, no segundo um complemento e no primeiro uma extensão do texto, ocorreu-me que, em verdade, nenhuma ilustração dentro de um livro corresponde a uma representação do texto pura e simplesmente. Demonstro isso com os exemplos de “contaminação” do imaginário do leitor com os fenômenos que ocorrem nas minhas duas obras. É claro que falei sobre desenhos que envolvem uma complexidade de informações, montanhas, estradas, seres, objetos, tudo em um único desenho. Mas, procurei analisar esse fenômeno através de um desenho mais simples, com poucas informações. Se falar a palavra “maçã”, por exemplo, certamente estarei expressando verbalmente uma imagem que tenho em meu arquivo mental. A maçã pode ser imaginada de forma diferente por qualquer pessoa que ouvir ou ler essa palavra, verde, vermelha, mordida, com cabo, sem cabo, etc. Se, no entanto, eu ilustro essa maçã, e a faço com tons bem vermelhos, com um cabo e uma pequena folha, certamente, a ilustração correspondente à palavra escrita vai deixar de ser simplesmente uma representação, mas um complemento do texto. Quero demonstrar, portanto, que qualquer desenho, por mais simples que seja, nunca vai ser apenas um retrato fiel da imagem mental pensada pelo leitor, mas sim, um meio de trazê-lo para o meu cosmos. Se houver, entre a palavra maçã que escrevi, um ilustrador intermediário, e se eu não

definir detalhes dessa maçã com base no conceito de *écfrase*, o desenho será conforme o imaginário daquele que a desenhou e, da mesma forma, contaminará a imagem inicialmente idealizada pelo leitor, desta vez, em virtude da interferência de um terceiro agente, o ilustrador. Como se vê, a linha entre os terceiro e segundo níveis de relação texto-imagem é bastante tênue. Haverá, creio eu, quem considere que a obra de Knorr, *Poemas mínimos*, e a de Novak, *O livro sem figuras* (*The book with no pictures*), façam parte do primeiro nível de relação texto-imagem, embora as tenha classificado como de segundo nível, supondo que, no caso de alguém que as lesse para um público, esse último as compreenderia, apesar de uma perda significativa de sentido. Talvez seus próprios autores considerem a impossibilidade de lê-las fora do contexto do livro diagramado, impondo-lhes uma experiência sinestésica, ao mesmo tempo visual. Nesse sentido, arrisco em dizer que, em Literatura, há sempre a subjetividade.

Não quero aqui excluir a possibilidade de um terceiro nível, o desenho descritivo, desde que o objeto em questão seja ilustrado seguindo detalhes máximos de explicação, ou que seja uma cópia hiper real do objeto na natureza, como ocorre com os livros de ciência, botânica, por exemplo, ou medicina, cujas literaturas são objetivas, e não, subjetivas. Definitivamente, dos níveis de classificação que cunhei nesta tese, o mais fácil de identificar seja o de primeiro nível, quando os textos estão interligados às ilustrações ou ao projeto gráfico. Impossível desmembrar o texto da imagem visual no caso dos livros de artista, por exemplo, ou de contos como *Erik* ou *História do vovô*, presentes na obra de Shaun Tan, *Contos de lugares distantes*.

Importante considerar também que, algumas obras podem se circunscrever a um único nível, enquanto outras, podem não ser completamente inseridas em um único deles. É o caso da obra de Tan a qual apresentei nesta tese, um livro de contos em que alguns pertencem ao terceiro nível, outros ao segundo e alguns ao primeiro. Diria que se trata de uma obra de nível de relação plural, onde os três níveis estão presentes de modo distinto.

As relações entre texto e ilustração podem incorrer em um problema: ao mesmo tempo que o excesso de “contaminação” pela imagem visual, ou seja, pela ilustração, pode propiciar um esvaziamento da imaginação própria (original), por outro lado pode haver um inchaço da imaginação reprodutiva (indireta ou cultural). A discussão levantada por Calvino, pelo Casal Corso e Wunenburger, dentre outros pensadores que não mencionei aqui, é bastante pertinente, visto que as mídias eletrônicas do mundo contemporâneo impelem o indivíduo a atentar muito mais para a imagem visual em detrimento da imagem mental. É claro que, em se tratando de livros ilustrados, esse problema se reduz consideravelmente ou é inexistente se considerarmos fatores como idade e maturidade cognitiva, visto que as obras são proporcionais em se tratando de relações texto-ilustrações. Dentro de uma perspectiva de letramento, há de se notar que

quanto mais jovem a criança, mais ilustradas são as obras e o texto se reduz. O livro ilustrado observa princípios básicos na formação de leitores: Leitor iniciante, a partir de seis anos; leitor em processo, a partir de oito anos; leitor fluente, a partir de dez anos; leitor crítico, a partir de doze anos. Um livro voltado para crianças que antecedem aos seis anos de idade, dando os primeiros passos na alfabetização demanda um volume grande de ilustrações, em geral, coloridas densamente, no qual o texto é formatado em caixa alta e com poucas palavras. Uma obra voltada para o público em formação escolar nos primeiros anos do ensino fundamental (leitores iniciantes) progride em volume de texto, mas mantém ainda uma considerável quantidade de desenhos. Entretanto, na medida que o texto amadurece, seja por volume lexical, seja por conceitos e ideias, o papel da ilustração também se amplia, podendo deixar de ser uma mera reprodução do texto e passando a ser complementares ao texto (leitores em processo). Mais adiante, crianças que já estão em fase avançada de leitura, em geral nas séries finais do ensino fundamental, se adequam as obras em que as ilustrações são em número menor, muitas vezes em preto e branco, dialogando com o texto de uma forma mais densa, não só o complementando, mas o ampliando (leitores fluentes e leitores críticos). No último estágio, o do leitor crítico, as ilustrações são, muitas vezes, bem reduzidas, distribuídas entre uma quantidade considerável de páginas com texto. Às vezes, as ilustrações tornam-se ausentes, figurando somente na capa do livro.

Os níveis de leitores em formação encontram eco na relação texto-ilustração. As ilustrações avançam na tríade reprodução-complementação-ampliação da mesma forma que o leitor progride na percepção e conhecimento de mundo, bem como no conhecimento dos signos da língua em questão. Lembro a fala do casal de psicanalistas Corso que, o não delineamento pela criança entre o verdadeiro e o verossímil, entre o que existe e o que se imagina, “*todas as possibilidades da linguagem lhe interessam* para compor o repertório imaginário de que ela necessita para abordar os enigmas do mundo e do desejo.” (CORSO; CORSO, 2006, p.16). O casal diz que as crianças estão sempre reinventando o mistério quando este se empobrece. Fascinam-se por aquilo que lhes provoca o medo, medo este que pode estar ligado ao mistério e ao sagrado e provocado pela percepção de nossa insignificância diante do universo, da fugacidade da vida, das vastas zonas sombrias do desconhecido, afirma Maria Rita Kehl no prefácio que inicia a obra dos Corso. Tal fenômeno afeta muito mais as crianças do que os jovens e adultos. Por esse mesmo motivo, o exposto no último capítulo foi baseado em meus estudos de campo junto às crianças, em especial aquelas entre as idades de sete e dez anos de idade, quando o caráter do indivíduo é moldado, segundo a pedagogia, o que pode ser levado pelo indivíduo por toda a vida.

A fantasia, para a criança, a faz onipotente diante de um mundo em que é sempre submissa. Enfrentar o medo é um desafio que ajuda a criança a se fortalecer. Esses elementos, independentemente de estarem presentes em contos tradicionais ou contemporâneos, fazem parte do crescimento e amadurecimento delas que, ainda que inconsciente, é uma busca pela sobrevivência em um mundo no qual, muitas das vezes, parece ser tão duro quanto aqueles encontrados nos contos fantásticos. As crianças parecem mais sábias que os adultos nesse aspecto, visto que estes recorrem aos livros de autoajuda e manuais, “...na medida em que esse tipo de leitura não os alivia das obsessões, nem os livra de suas rumações labirínticas.” (CORSO; CORSO, 2006, p. 303). Assim como o casal Corso, defendendo que motivar a fantasia não se trata de induzir a criança a uma alienação quanto ao mundo que a rodeia, ao contrário, é uma ferramenta que faz com que ela se aperceba desse mundo, mas de forma lúdica, sem caráter pedagógico, não impositiva. Ressalto a importância do adulto no sentido de orientá-la ao bom produto, não que este, conforme sabiamente afirmam os Corso, necessariamente a livre de um isolamento ou que um produto ruim a prejudique se estiver estimulada por um ambiente adequado a sua formação e evolução enquanto indivíduo. A TV, bem como outras ferramentas midiáticas, está repleta de produtos bons e produtos “fracos”. Cabe aos adultos a trabalhosa tarefa de “peneirar” o robusto do fraco produto, pois como bem salientam os psicanalistas, o de baixa qualidade pode afetar substancialmente aquela criança que esteja “subjetivamente abandonada” (2006, p.305). Também, não quer dizer que, se exposta a bons produtos, signifique que ela esteja evoluindo. O dilema se reduz somente com a intervenção do adulto quando este é capaz de provocar discussões, criar diálogos interessantes e permitir que tenham uma percepção de mundo minimamente equivocada, digo “minimamente”, pois nossa percepção sobre o mundo que nos rodeia está sempre em transformação e aperfeiçoamento, mesmo para um adulto.

Há de se considerar que o problema da *mass-media* sobre a influência na imaginação do indivíduo não está circunscrito a uma pequena parcela “privilegiada” da população. A TV é em grande parte responsável pela “obesidade” cultural, mas não só. Há também os jogos de RPG e em especial, os videogames, cada vez mais avançados, cujos personagens surgidos nesses universos têm dialogado com outras mídias como a do cinema: na década de noventa com Mario Bros, Mortal Kombat (revitalizado em nova versão recentemente) e Street Fighter; nos anos dois mil, *Tomb Raider* (o último de três em 2018); na segunda década do presente século, *Assassin`s Creed* e *Resident Evil* (com vários episódios), *Sonic* e *Need for Speed*.⁶⁶ O fato é

⁶⁶ Dados colhidos no site Super Interessante. Disponível em <https://super.abril.com.br/cultura/quais-videogames-ja-foram-adaptados-para-o-cinema/> Acesso: 05/01/2021

que tais jogos não por acaso migraram para o cinema, visto que os *videogames*, cada vez mais acessíveis a uma maior parcela da população, tornaram-se conhecidos e valiosos para o mundo cinematográfico, embora a maioria das franquias tenha descambado para um enorme fracasso de bilheteria. Mas o que vale ressaltar é que, inegavelmente, tais personagens, assim como os heróis das histórias em quadrinhos, igualmente migrados para telas de cinema e séries para TV, tornaram-se fortes influências no imaginário cultural. Diante dessa enxurrada de imagens, é compreensível que crianças, ainda amadurecendo seus acervos mentais, tenham uma poluição de “mitos modernos” conforme demonstrado com o Projeto Nibelungo. Para mudar isso, ou pelo menos minimizar esse impacto cultural, muitas vezes alienante, e permitir que processos criativos “originais” tenham oportunidade de manifestação, não há outro caminho senão o da Literatura, conforme bem salientou o escritor Ítalo Calvino, não é à toa que ele propôs essa medida em suas propostas para o próximo milênio já em 1984, antevendo as dificuldades que já se vislumbravam. Mas ainda, complementando à advertência de Calvino, faz-se necessário que essa Literatura tenha qualidade, conforme enfatiza Nelly Novaes Coelho, e que a criança seja devidamente orientada por adultos preparados e que saibam discernir entre um texto “robusto” e um texto “fraco”, para que não incorra em problemas graves destacados por Zilberman e que provocam na criança o desestímulo ao universo da leitura, o que pode ser agravado pela “opressão” cultural midiática, que imputa ao indivíduo, principalmente àquele que está em fase de formação e início do letramento, um torpor provocado pela “enxurrada” de imagens que acaba por inibir a imaginação criativa (própria) e ampliar, significativamente, de forma predatória, a imaginação reprodutiva, o que não quer dizer, que eu deixe isso bastante claro, conforme demonstrado e discutido nesta tese, que a imaginação reprodutiva não possa conduzir a processos criativos de excelência. O Projeto Nibelungo demonstrou que a Literatura é, de fato, extremamente importante para fomentar a criatividade. Não só, mas a Arte como um todo inspira e nutre o indivíduo com imagens que permitam o desenvolvimento do “fazer criativo”, propiciando novas imagens. Aliás, volto a ressaltar, a linha entre as imaginações própria e reprodutiva é tênue, afinal, tudo é provocado por imagens, mesmo quando se discute sobre imaginação própria. Tudo provém da imagem primeva, a cosmogônica, que constituiu as imagens originais, fomentadoras dos processos criativos da arte e do sonho.

Calvino em sua palestra *Visibilidade*, indaga sobre se seria possível a literatura fantástica no ano 2000, já que a humanidade estaria para ele, ainda em 1984, submetida à crescente inflação de imagens pré-fabricadas, onde só seria possível “Reciclar imagens usadas, inserindo-as num contexto novo que lhes mude o significado (...) em mecanismos narrativos que lhe acentuem o poder de estranhamento.” (1993, p.111) onde a única saída seria “...apagar

tudo e recomeçar do zero.” Tudo isso, no entanto, só seria possível, segundo ele, através da Literatura. Com base na fala de Calvino, pergunto-me se as obras de sucesso das últimas duas décadas enquadram-se em uma das alternativas propostas pelo poeta e pensador italiano? Mas essa questão deixo como objeto de estudo para outros estudiosos.

Resta-me uma última questão: A Literatura e a Arte são imprescindíveis para a criação? São, evidente e comprovadamente, agentes que promovem novas imagens. Porém, se pensar é imaginar, e imaginar é imagem, como explicar que pessoas, muitas vezes iletradas, desconhecedoras da arte, possam ser criativas? São, é bem verdade, exceções em meio a um número imenso que não contemplam a mesma habilidade, mas comprovam que, embora a Literatura e a Arte desempenhem papéis importantes no fomento aos processos criativos, não são imprescindíveis para a criação.

Por fim, resta deixar a frase na epígrafe da obra *Ensaio sobre a cegueira*, de Saramago: “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara.”

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br> p. 4. Acesso: 27/01/2021
- ALVAREZ, Aurora G. R. A pintura e o poema: processos de criação e de leitura. In: *Revista Letras & Letras*, Uberlândia, v. 27, n. 2, p. 413-página final, jun/dez. 2011.
- ALVES, Leonardo Marcondes. O signo: elementos semióticos de Peirce. *Ensaio e Notas*, 2016. Disponível em: <https://wp.me/pHDzN-38G>. Acesso em: 13/01/2021.
- ANDRADE, Júlia P. Z. O papel da ilustração no livro-ilustrado: uma discussão sobre autonomia da imagem. In: SILEL. Volume 3, Número 1, 2013, Uberlândia. Anais. Uberlândia: EDUFU, 2013.
- ARISTÓTELES. *Política*. 3 ed. Tradução de Mário da Gama Kury. Brasília: Editora Universidade de Brasília - UNB, 1997.
- BACHELARD, G. *El aire y los sueños: ensayo sobre la imaginación del movimiento*. México: FCE, 1993.4 “alas a la imaginación” tradução minha.
- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARBOSA, H. G. *Procedimentos técnicos da tradução: uma nova proposta*. Campinas: Pontes, 2004, p. 101.
- BARTHES, R. *O rumor da língua*. Trad. Márcio Laranjeira. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BERGSON. *Matéria e Memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2010.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*. São Paulo: L&PM, 2018.
- BORGES, Jorge Luis & GUERREIRO, Margarida. *O livro dos seres imaginários*. 8. ed. São Paulo: Globo, 2000.
- BRAZ, Júlio Emílio. *Noites em claro*. Ilustração de Rogério Borges. Contagem: Santa Clara, 2001.
- BULFINCH, Thomas. *O livro da Mitologia*. Trad. Luciano Alves Meira; (ilustração Getulio Delphim). 1. ed. São Paulo: Martin Claret, 2013.
- CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix/Pensamento. 1997.

- CAMPOS, Haroldo. *Metalinguagem e outras metas. Ensaios da teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CARR, Nicholas. *A geração superficial: o que a internet está fazendo com os nossos cérebros*. Trad. Mônica Gagliotti Fortunato Friaça. Rio de Janeiro: Agir, 2011.
- CARVALHO, Castelar de. *Para compreender Saussure: fundamentos e visão crítica*. _16. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.
- CARRION, Ulisses. *A nova arte de fazer livros*. Belo Horizonte: C/ARTE, 2011.
- CHABOUTÉ, Christophe. *Solitário*. Trad. Pedro Bouça. São Paulo: Pipoca e Nanquim, 2019.
- CLÜVER, Claus. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. *Literatura e sociedade: revista de teoria literária e literatura comparada*. São Paulo, n. 2, p. 37-55, 1997. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/l/article/view/13267/15085>. Acesso em: 05/03/2019.
- COELHO, Nelly Novaes. *Literatura infantil: teoria, análise e didática*. 7. ed. São Paulo: Moderna, 2002.
- COELHO, Rafael Senra. *Dois lados da mesma viagem: a mineiridade e o Clube da Esquina*. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de São João Del Rei. São João Del Rei, 2010.
- COELHO, Rafael Senra. *Raízes de um vendaval: adaptação em quadrinhos de Hilda Furacão*. Tese (Doutorado em Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora, 2016.
- COHEN, Morton N. *Lewis Carrol - uma biografia*. São Paulo: Record, 1998.
- COMPAGNON, A. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.
- CORSO, Diana Lichtenstein & CORSO, Mário. *Fadas no Divã: psicanálise nas histórias infantis*. Porto Alegre: Artmed, 2006.
- DC COMICS. *A sombra do Batman*. Série: Os novos 52. Barueri: Panini Brasil, 2012.
- DELEUZE, Gilles. *O ato de criação*. Tradução de José Marcos Macedo. (Palestra de 1978) Folha de São Paulo, 27/06/1999.
- DIDI HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.
- ECO, Umberto. O mito do Superman in: *Apocalípticos e Integrados*. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- EISENSTEIN, Serguei. O princípio cinematográfico e o ideograma. In: *Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem*. Haroldo de Campos (org.). Trad. Heloisa de Lima Dantas. 3. ed. - São Paulo: Editora da USP, 1994, p. 149 a 166.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 6ª reimp. da 6. ed., 2016.

FLUSSER, V. Ensaio sobre a fotografia. In: MENEGAZZO, p.379.

FOSTER, Hal. *Recodificação: arte, espetáculo, política cultural*. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996, p.296.

GAARDER, Jostein. *O mundo de Sofia: romance da história da filosofia*. Trad.: João Azenha Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

GOULEMOT, J. M. Da leitura com produção de sentidos. In: MENEGAZZO, p. 374.

GUINSBURG, J. & BARBOSA, A.M. (org.). *O pós-modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

HATHERLY, Ana. *Projeto Graphs: escritas insignificantes*. Disponível em: <https://www.graphs.com.br/ana-hatherly> Acesso em: 03/03/2017.

HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid: Guadarrama, 1969.

HUME, David. *Tratado da natureza humana: uma tentativa de introduzir o método experimental de raciocínio nos assuntos morais*. Tradução: Déborah Danowski - 2 ed. rev. e ampliada. - São Paulo: UNESP, 2009.

JAKOBSON, R. Aspectos lingüísticos da tradução. In: *Lingüística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1971, p.72.

JUNG, C.G. *Vida simbólica*. Vol. 1, Vozes. 2ª ed., Petrópolis, RJ, 2000 a.

JUNG, C.G. *Natureza da psique*. Vozes, Petrópolis, RJ, 2000c.

KANT, Immanuel (1724 - 1804) em *Só Filosofia*. Virtuoso Tecnologia da Informação. Acesso em: 20/01/2021. Disponível http://www.filosofia.com.br/historia_show.php?id=102

KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do juízo*. Tradução de Valerio Rohden e Antônio Marques. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

KRISTEVA, Julia. *Sol negro: depressão e Melancolia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

LEFTWICH, Jim. *Projeto Graphs: escritas insignificantes*. Disponível em: <https://revistausina.com/2015/11/22/assemico-panssemico/> Acesso em: 03/03/2017

LOCKE, John. *Ensaio acerca do entendimento humano*. Trad.: Anuar Aiex. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

MALRIEU, Philippe. *A construção do Imaginário*. Trad. Susana Sousa e Silva. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

- MANGEN, Anne. *Hypertext Fiction Reading: Haptics and immersion*. Journal of Research in Reading. 31, nº 4, 2008: 404 -419. Disponível em: <https://www.videnomlaesning.dk/media/1791/reading-on-line-is-not-the-same-as-reading-print-on-paper.pdf> Acesso: 12/01/2021
- MARTINET, André. *Elementos de linguística geral*. São Paulo: Martins Fontes, 1978.
- MEGGS, P.B & PURVIS, A.W. *História do design gráfico*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p.321.
- MENEGAZZO, Maria Adélia. Da leitura e da construção do sentido. In: *Revista Letras & Letras*, v.27, n.2, jun/dez. 2011, p. 374. - Uberlândia, UFU, Instituto de Letras e Linguística.
- NOGUEIRA, Nícea Helena de Almeida. *Laurence Sterne e Machado de Assis: a tradição da sátira menipéia*. Rio de Janeiro: Edições Galo Branco, 2004.
- NOVAK, B. J. *O livro sem figuras*. Trad. Índigo. 1. ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2015.
- OLIVEIRA, Aline Carrio de. Música e Literatura em confluência. In: *Revista Letras & Letras*. Uberlândia-MG, v.27, n.2, p.312, jul./dez. 2011.
- OLIVEIRA, Solange R. de. Literatura, artes e mídias: a reescrita como matriz da criação artística. In: *Revista Letras & Letras*, V.27, N.2, jun/dez. 2011, p. 220. - Uberlândia, UFU, Instituto de Letras e Linguística.
- OLIVEIRA, Marcelo M. de., OLIVEIRA, Luíza C. M. de. *Magnólia no Mundo do Nada*. Juiz de Fora: Editora Bicho da Seda, 2018.
- OLIVEIRA, R. *Pelos Jardins Boboli: reflexões sobre a arte de ilustrar livros para crianças e jovens*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- OSTROWER, Fayga. *A sensibilidade do intelecto*. Rio de Janeiro: Campus, 1998.
- PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- PAES, J. P. *Tradução: a ponte necessária*. São Paulo: Ática, 1990.
- PEDROSO JÚNIOR, Neurivaldo Campos. Ut pictura poesis: das interartes às intermídias. In: *Letras e Letras: revista do Instituto de Letras e Linguística Universidade Federal de Uberlândia*. Vol.27, nº2, julho/dezembro, 2011.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. 2. reimpr. da 3. ed. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- PIGNATARI, Décio. *Semiótica & Literatura*. 6. ed. - Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.
- POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. 11 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Belo Horizonte, MG: Editora Vega, 1983.

ROLNIK, Suely. “Pensamento, corpo e devir. Uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico”. In: *Cadernos da Subjetividade*. n. 2. São Paulo: PUC, 1993.

SAINT-EXUPÉRY, Antoine. *O pequeno príncipe*.

SALOMÃO, Waly. Carta aberta a John Ashbery. In: *Algaravias*. São Paulo: Editora 34, 1996.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

SARTRE, Jean-Paul. *A imaginação*. Porto Alegre: L&PM, 2008.

SARTRE, J. P. *O imaginário: psicologia fenomenológica da imaginação*. São Paulo: Ática, 1996.

SIBILIA, Paula. *O homem pós-orgânico: corpo, subjetividade e tecnologias digitais*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

SONTAG, S. *Contra a interpretação*. Trad. Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987, p.11 a 23

SOURIAU, Étienne. A correspondência das artes: elementos de estética comparada. In: PEDROSO JÚNIOR, 2011, p.255.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *O olhar da literatura*. 2. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

SPIEGELMAN, Art. *Maus: a história de um sobrevivente*. Trad. Antônio de Macedo Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

TAN, Shaun. *Contos de lugares distantes*. Trad. Érico Assis. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. *Caligrafias e Escrituras*. Editora C/Arte. Belo Horizonte, 2012, p.41 e 42.

WAGNER, Richard. *El anillo del Nibelungo. El oro del rin*. Trad. Angel F. Mayo (Versión española). Madrid: Turner Musica, 1986.

WUNENBURGER, J.-J. *O imaginário*. Trad. Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 2007.

WUNENBURGER, J.-J. & ARAÚJO, A. F. *Educação e imaginário: introdução uma filosofia do imaginário educacional*. São Paulo: Cortez, 2006

WUNENBURGER, J.-J. “As formas de expressão do imaginário e as estruturas paradoxais da linguagem simbólica das imagens”. Tradução: Dr. Eduardo Portanova Barros e Dra. Ana Taís Martins Portanova Barros. *Educere et Educare*. UFRGS. Vol. 8, n. 16, jul./dez. 2013, pp.311-319.

APÊNDICE A - Estudos sobre o REM

Estudos recentes acerca do imaginário avançam no sentido de demonstrarem que o REM (Rapid Eyes Moviment) corresponde aos momentos em que o indivíduo sonha, portanto, ativa seu arquivo mental, ainda que de forma inconsciente, movendo imagens em sequência, em que muitas vezes quimeras podem ocorrer, atestando efeitos de pesadelo. Estudos ainda mais recentes publicadas na revista *Nature Communications*⁶⁷ comprovam que o REM está ligado ao momento de transição das imagens como se fosse um projetor de slides, o que atesta o efeito de sobreposição de imagens. Mas como explicar o REM detectado em bebês, inclusive intrauterinos, bem como em cegos de nascença? Com isso, como explicar o imaginário que se dá antes da criança nascer? Ou em cegos congênitos? Se os sonhos provém de um complexo de imagens retidas no acervo mental do homem (Campbell, Maurieau), como explicar o movimento dos olhos REM nesses casos? O cientista Yuval Nir da Universidade de Tela Viv diz que:

Mesmo pessoas com cegueira congênita... ainda podem sonhar com a visita da tia da Flórida: a voz dela, as emoções e todas as associações que vão junto,...)E quando o sonho muda de encontrar a tia para, digamos, levar o cachorro para passear no parque, então a atividade do cérebro muda e isto acontece de forma sincronizada com os movimentos dos olhos. (BBC NEWS, 2015)

Os estudos sobre o REM em cegos congênitos e bebês intrauterinos cooperam para a hipótese de que a construção do imaginário está ligada às sensações, não somente visuais, mas também as auditivas (já que estudos comprovam que bebês ouvem a voz da mãe e sons externos ao útero), as táteis, as olfativas, as palatáveis, enfim, o mundo das percepções (Hume, Locke, Kant). O afeto (Ostrower, Adorno) demonstra ter um papel importante nesse aspecto. A afeição, não se pode esquecer, está relacionada às imagens agradáveis e desagradáveis, imagens retidas na memória e que se manifestam de forma consciente ou inconscientemente, através de sonhos e mesmo da arte (Jung).

⁶⁷ Disponível em https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/08/150812_movimento_olhos_sonhos_fn
Acesso: 09/11/2020

APÊNDICE B - Fotos de eventos do Projeto Nibelungo.





